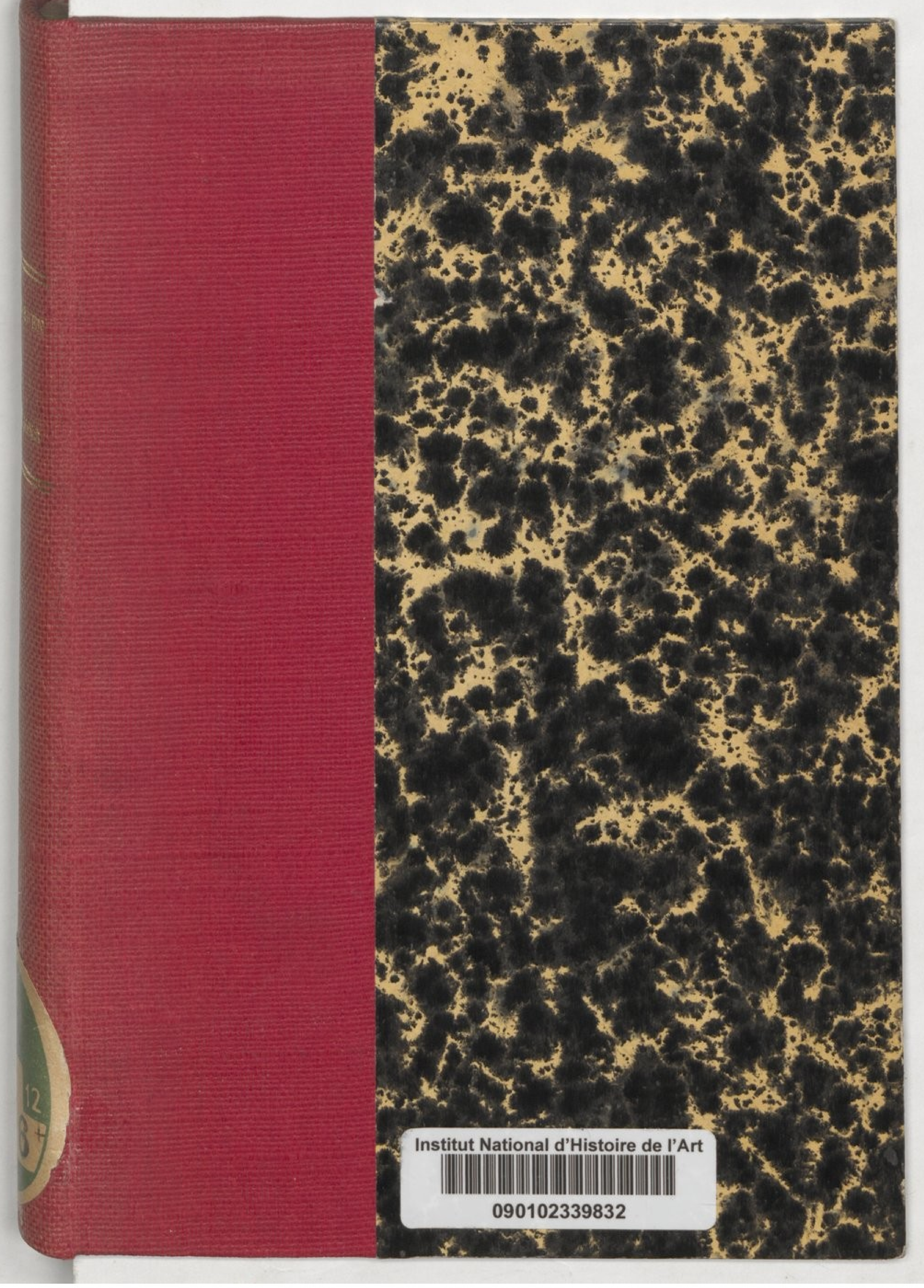
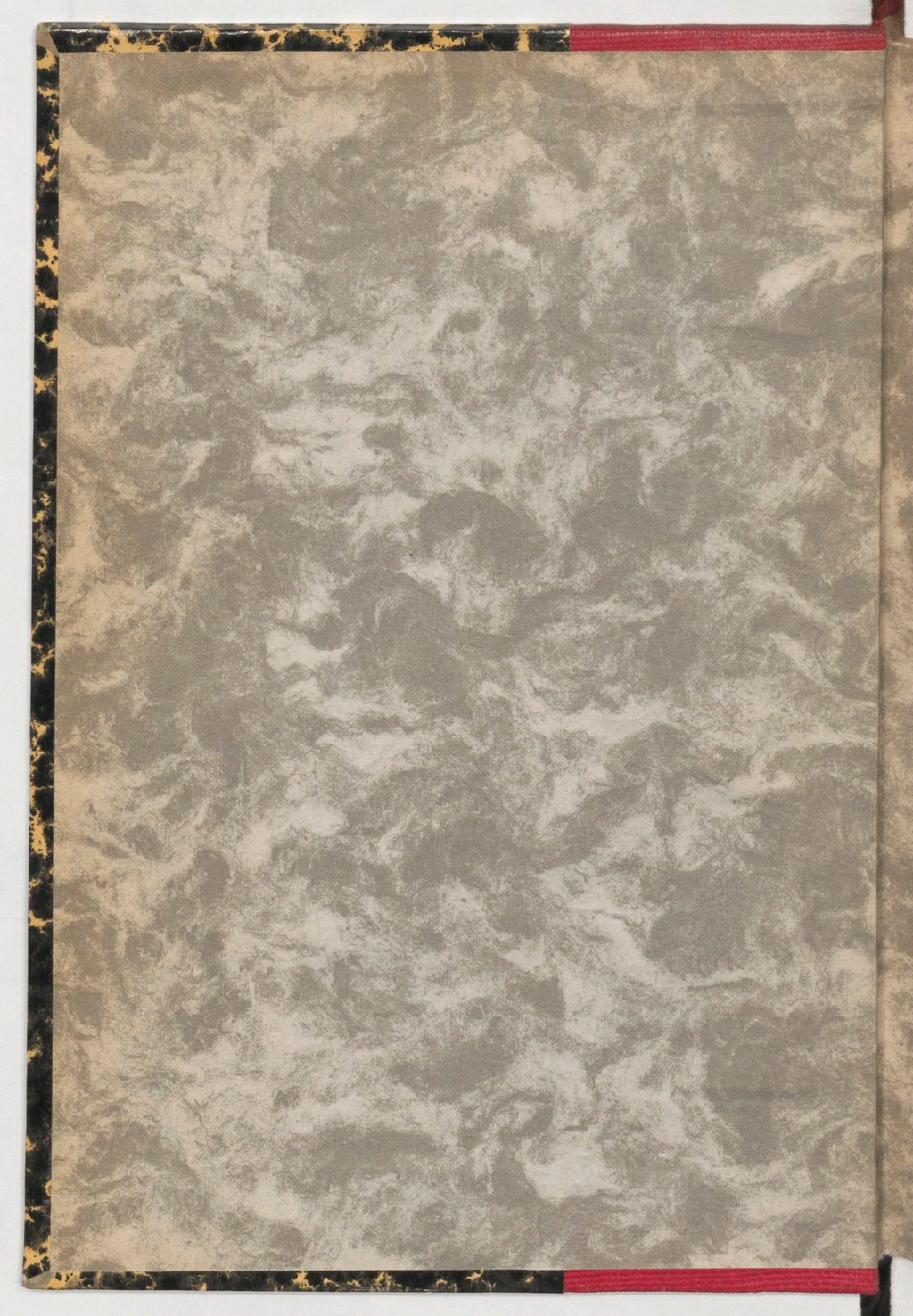
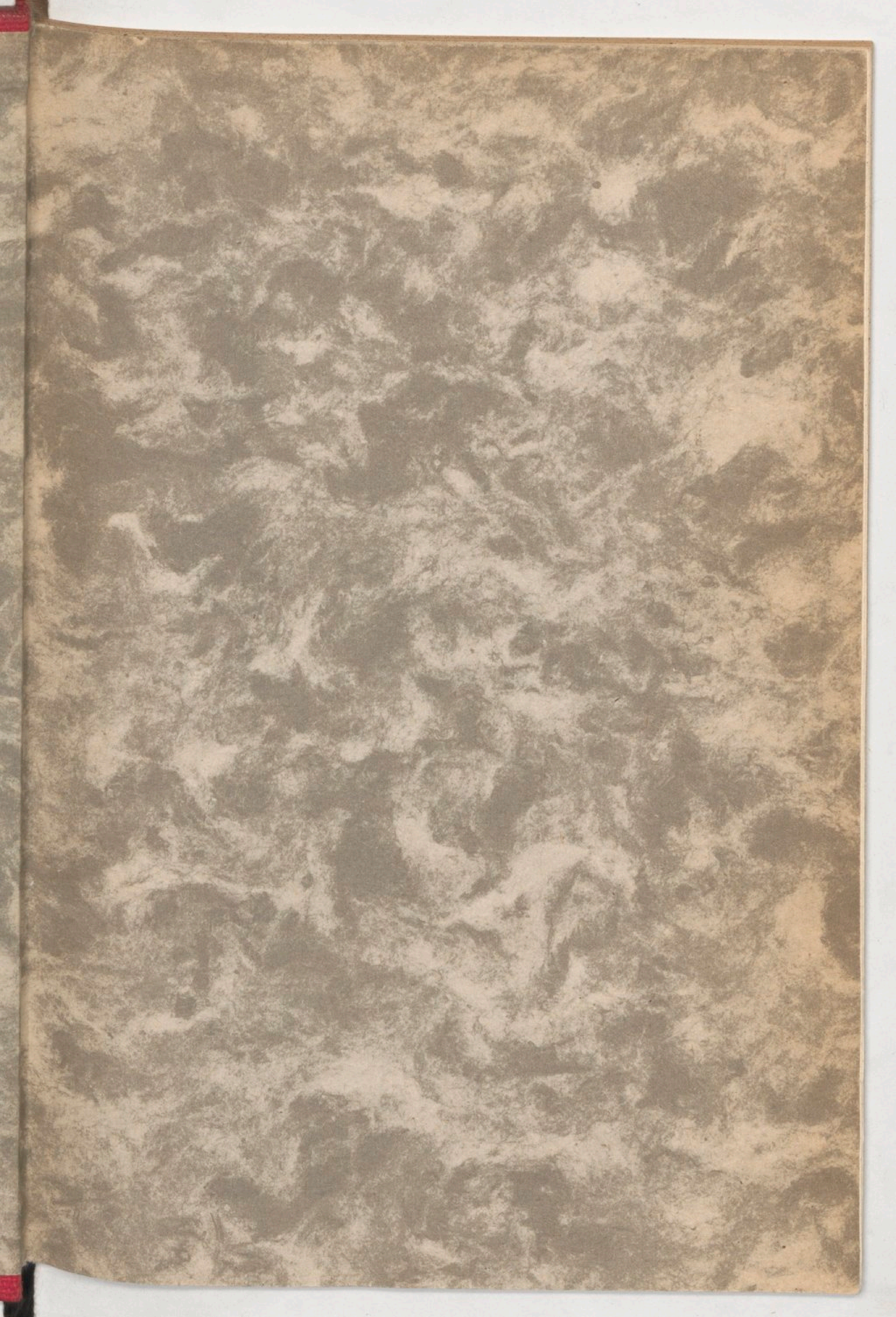
Émile Verhaeren. Sensations. [Avant-propos de l'éditeur, par Élie Faure. Avertissement, par André Fontaine.]




Institut National d'Histoire de l'Art
090102339832





ÉMILE VERHAEREN

SENSATIONS



BIBLIOTHEQVE DIONYSIENNE

LES ÉDITIONS G. CRÈS & C-IE

P A R I S

3e édition.

BIBLIOTHÈQUE DIONYSIENNE
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION
DE M. ÉLIE FAURE

SENSATIONS

DÉJA PARUS

DANS LA MÊME BIBLIOTHÈQUE

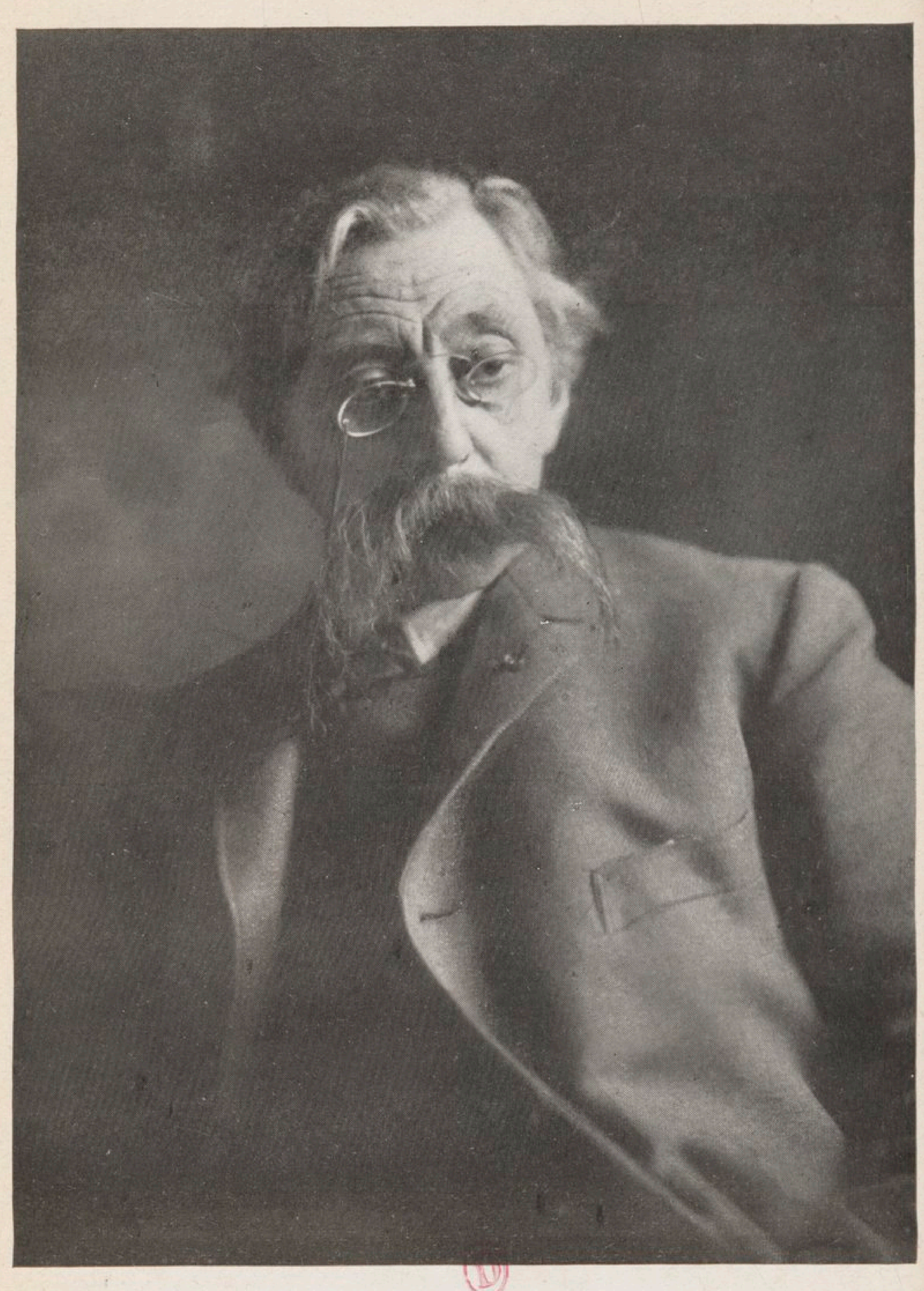
BENVENUTO CELLINI. — *Mémoires* (trad. Beaufreton) (2 vol.).
EUGÈNE DELACROIX. — *Œuvres littéraires* (2 vol.).
CHARLES BAUDELAIRE. — *Variétés critiques* (2 vol.).
AMAURY DUVAL. — *L'Atelier d'Ingres.*
THÉOPHILE SILVESTRE. — *Les Artistes français* (2 vol.).
P.-P. RUBENS. — *Correspondance* (trad. Paul Colin) (2 vol.).

PROCHAINEMENT

EUGÈNE DELACROIX. — *Journal* (texte intégral).
MÉMOIRES du *Quattrocento.*
THÉOPHILE SILVESTRE. — *Derniers combats.*
FRANCISCO GOYA. — *Correspondance.*

POUR PARAITRE

DURANTY. — *La Nouvelle peinture.*
DIDEROT. — *Essai sur la peinture.*
DIDEROT. — *Salons choisis.*
MICHELET. — *Triomphe de Prométhée.*
ALBERT DURER. — *Journal de voyage.*
REYNOLDS. — *Discours sur la peinture.*
CONDIVI. — *Vie de Michel-Ange.*
H. DE BALZAC. — *Le Chef-d'œuvre inconnu.*
THÉOPHILE SILVESTRE. — *Maîtres de Flandre et d'Angleterre.*
WALTER PATER. — *Œuvres.*
Etc., etc.



ÉMILE VERHAEREN

ÉMILE VERHAEREN

SENSATIONS



BIBLIOTHEQVE DIONYSIENNE
LES ÉDITIONS G. CRÈS & CIE
P A R I S

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE QUINZE EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL LAFUMA (DONT CINQ HORS COMMERCE), NUMÉROTÉS DE I A 10 ET DE 11 A 15.

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITEUR

Après Rubens, Verhaeren. La Bibliothèque dionysienne *offre à ses lecteurs l'année flamande. Les plus grands pétrisseurs et animateurs de matière qui furent sans doute jamais ont droit, dans cette galerie, à une place de choix. Oubliant Cellini, on m'a reproché de n'y avoir, jusqu'ici, donné la parole qu'à des Français. Il y avait, certes, des raisons pour qu'ils fussent en majorité parmi les élus, et ces raisons risquent de subsister, au moins en partie. Au XIX*e *siècle, la peinture française — on s'en rend à peu près universellement compte aujourd'hui — a sinon occupé, du moins dominé toute la scène. Or, ce n'est qu'à l'origine des mouvements qui aboutirent à former l'esprit de ce siècle, que la véritable littérature d'art est née, avec Diderot — un Français. Il y a donc eu entre ces mouvements et leurs commentateurs les plus vivants une rencontre passionnée, qui s'est surtout produite en France. Nous n'y pouvons rien, sinon nous en féliciter, quelque animés que nous soyons d'un esprit supérieur aux rivalités nationales.*

Cependant, que ceux de nos lecteurs qui nous ont reproché cet exclusivisme se rassurent : s'ils persistent à nous soutenir, Ghiberti et plusieurs autres Italiens du Quattrocento, Goya, Albert Dürer, Walter Pater, Ruskin, Vasari, Condivi, Francesco de Hollanda, Reynolds, Constable, d'autres encore auront leur tour, — et nous ne demandons qu'à accueillir les suggestions qui pourraient nous conduire à révéler à nos

lecteurs des écrivains d'art d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie, d'Espagne, de Hollande ou d'ailleurs aussi profonds que Baudelaire, aussi vivants que Théophile Silvestre, aussi intéressants qu'Amaury-Duval, et, — on le verra bientôt, — aussi entraînants que Michelet, aussi pathétiques que Delacroix.

Ce n'est d'ailleurs pas notre faute si le Flamand Verhaeren a choisi la langue française, même pour nous entretenir des maîtres de son pays. Ça ne l'empêche pas d'en parler en Flamand de Flandre, comme il parle en Flamand de Flandre des vieux maîtres allemands et des peintres contemporains de France et d'Angleterre. Sa langue rugueuse est celle de ses poésies, comme son esprit même où le drame et la catastrophe convulsent le mot, et où des cataractes d'images tombent en retentissant au fond d'abîmes insondables de ténèbres et de bruits. Le chantre épique des vents et des bourrasques, des usines et des chantiers, des tumultes du travail et des fumées sur les villes, a transporté dans la peinture, dont il remue en praticien la pâte épaisse, les forces inconscientes déchaînées, mais maîtrisées par l'humanité en marche. On ne s'étonnera donc pas qu'il cherche, parmi les artistes, ceux dont le génie dramatique et sensuel répond le mieux, par sa puissance souterraine circulant à même les formes et surgissant à leur surface dans les saillies lumineuses et les creux d'ombre, à son propre pouvoir de bouleverser la matière afin d'en arracher l'esprit.

Les terres, les eaux, les chairs, les arbres, il les mêle et les tord ensemble comme un forgeron le fer rouge tout fourmillant d'étincelles entre l'enclume et le marteau. Nul, plus et mieux que ce sensuel, n'était qualifié pour suivre le torrent de flamme qui se spiritualise en traversant l'arabesque lourde de sang dont Rubens soulève ses formes, nul, plus et mieux que ce mystique — au sens panthéiste du mot — pour évoquer l'ombre surnaturelle où brûle, avec des lueurs étouffées, l'humanité poignante de Rembrandt, nul, plus et mieux que ce

visionnaire, pour respirer cette odeur de foudre qui flotte dans l'atmosphère sulfureuse d'où surgissent les figures de Delacroix, nul, plus et mieux que ce brutal, pour accoucher Grünewald du drame qui se tord dans ses sinistres harmonies. Il n'y a, dans la « critique d'art » d'aucun pays, d'aucune époque, rien qui ressemble aux pages qu'il a consacrées au dramaturge effrayant de Colmar, dont il est impossible de transposer le génie dans le verbe avec plus de force hallucinante. Malgré son évocation vigoureuse de Michel-Ange, où il retrouvait, moins débordante, certes, aride, intellectualisée, sa propre force torrentielle, on le sent, là, plus à son aise qu'au sein de l'eurythmie classique et méditerranéenne, dont il n'a guère parlé, je pense, parce qu'il la comprenait mal. Il faut à ce romantique — il dut en être le dernier, comme tout le monde — les brumes sauvages du nord, le bruit de la tempête à défaut du bruit des usines, le souffle des forêts germaniques et de l'océan armoricain. Il aime cette sorte de musique confuse, où les rayons et les ombres se mêlent, qui sort de la peinture septentrionale avec une grande rumeur.

Je dois le dire. J'ai comme une impression vague — une impression seulement — qu'il ne comprit pas très bien tout de suite et n'aima qu'en se faisant un peu prier, pour les raisons précédentes mêmes, la peinture française contemporaine, vers qui le conduisirent par bonheur pour nous les jeunes artistes français ou belges ses amis. Il semble — toujours pour lesdites raisons — après une pointe enthousiaste sur Rodin, autre « dernier romantique », s'être attardé un peu trop longtemps à Delacroix, qu'il glorifie d'ailleurs avec magnificence. Si Claude Monet l'attire par ses scintillements de reflets, de lueurs, les drames subtils et inattendus qui traversent pour lui l'espace, Manet, Renoir, Cézanne semblent à peine l'émouvoir. Comme il a rencontré Seurat, il n'a pu méconnaître sa haute valeur spirituelle, mais on sent tout de même que, si le théoricien le séduit, le praticien le surprend. Beaucoup, qui étaient plus jeunes que Verhaeren, sont venus

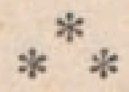
tard à tous ces maîtres. Au moins les a-t-il croisés sur sa route et salués cordialement (1).

Au fond, il devait trouver que ces peintres « manquaient d'âme ». Sa critique, il me semble, n'est pas tout à fait exempte de « littérature ». Les Français de son temps — Gustave Moreau à part — n'y donnaient pas prise, et peut-être que ça gênait un peu son irrépressible besoin d'expansion lyrique. Justement il aime Moreau, et les Nazaréens, et Boecklin, surtout les Préraphaëlites d'outre-Manche. Je ne connais presque pas Madox-Brown, mais le goût de Verhaeren pour Hunt et Watts, et même pour Rossetti et le trop fameux Burne-Jones, n'est pas sans me donner quelque inquiétude sur la validité des jugements qu'il porte sur le peintre de Manchester. De même pour William Blake, furieux et déchirant poète, mais par malheur, en plastique, desservi par ses moyens. En quoi nous touchons à l'écueil de toute la peinture anglaise — si l'on met à part le grand Constable, le charmant Bonington et, dans une certaine mesure, les peintres mondains du XVIIIe siècle, qui ont accompli leur tâche avec des yeux de peintre, malheureusement inaptes à dépasser l'écorce de la vie. Écueil où les Préraphaëlites, William Blake et Turner lui-même ont démoli leur somptueuse galère, chargée de trésors spirituels : l'incapacité radicale de faire passer dans le dessin et la couleur le lyrisme éperdu qui a fait si grands les poètes de l'Angleterre, Shakespeare, Milton, Byron, Shelley.

En tout cas, Verhaeren a la grande qualité — l'unique qualité exigible — et si rare! de ceux qui parlent peinture : le don d'animer le mot de l'esprit qui charge la forme. Sa critique sent l'effort, certes, comme ses poèmes eux-mêmes, hérissés et retentissants de ce style rocailleux et charnel à la

(1) Dans une conversation que j'ai eue avec Paul Signac à ce sujet, quelques semaines après avoir écrit ces lignes, j'apprends que Verhaeren, dans ses dernières années, avait été définitivement conquis par ce qu'on appelait encore à cette époque l' « impressionnisme », et brûla — en partie — ce qu'il avait adoré. C'est ainsi qu'il se serait débarrassé des quelques œuvres préraphaélites qu'il possédait.

fois qu'on lui connaît, et qui ressemble à un halètement d'athlète gravissant une pente abrupte, faisant rouler sous ses pieds les cailloux que le vent arrache, mais couronnée, en haut, de forêts sombres où circule le feu du ciel. Sa critique est toute soulevée du formidable rythme de ses vers. Cela nous suffit. C'est très grand. On sent qu'il parle de ses pairs, qu'il le sait, qu'il nous ordonne de les aimer pour que nous l'aimions lui-même et consentions à effleurer des lèvres, portés sur ses épaules titaniques, la coupe de fer et d'or où bouillonne, à son poing, notre part de divinité.



*Quand j'ai demandé à Mme Émile Verhaeren de me faire l'honneur de m'associer, pour sauver ces belles pages, au saint et religieux travail qu'elle poursuit depuis la mort tragique de son mari, c'est le nom d'André Fontaine qui est apparu tout de suite dans notre conversation. Qu'il soit ici remercié d'avoir bien voulu se plonger dans l'œuvre critique, si vaste et si touffue du grand poète, pour en extraire et en classer les morceaux les plus durables, parmi lesquels il nous oriente dans l'*Avertissement *qui suit. Il fallait, pour mener à bien cette tâche, connaître, comme il le connaît, Verhaeren, dont il a pieusement, depuis des années, rassemblé de si magnifiques fragments, et la peinture, sur laquelle il a tant et si bien écrit. Cette œuvre de maïeutique littéraire est exclusivement la sienne. Au lieu de noyer la pensée de Verhaeren dans les mille improvisations critiques que sa verve et sa fougue, toujours en action, ont dispersées, durant plus de trente ans, dans tant de journaux et de revues de France et de Belgique, il l'a ramassée, épurée, condensée, lui restituant sa forme propre — celle que nous admirons, barbare, grandiose, humaine, — de manière à donner à ses écrits sur l'art l'allure d'une nouvelle et poignante création.*

E. F.

AVERTISSEMENT

Des articles très nombreux de critique d'art publiés, parfois sans signature, par Émile Verhaeren, nous n'avons guère retenu ici que ceux où il applique directement sa pensée à la pensée d'un Maître pour y découvrir intuitivement le mystérieux effort de la création esthétique.

Et cependant il était singulièrement tentant de réimprimer les articles de combat qu'à l'âge de vingt-huit ans il donnait à la *Revue moderne* et à la *Jeune Belgique*, ou de faire de larges emprunts à la longue série de ses Salons de la *Jeune Belgique* et de l'*Art moderne*, ou encore d'éditer pour la première fois les études fortement documentées qu'il écrivit sur Gérard Van Opstal, sur Corneille Van Clève, sur Martin Desjardins et sur le sculpteur ornemaniste Verberckt. Mais nous nous sommes résolument borné, en suivant l'ordre chronologique des œuvres étudiées par Verhaeren, aux seuls articles où apparaissent le plus nettement, le plus énergiquement, le plus poétiquement aussi, les principes de son esthétique propre appliquée aux productions de l'art révélatrices d'une conception puissante. C'est son idéal esthétique, c'est son enthousiasme d'adorateur (lui-même s'est servi de ce mot en parlant du culte dû aux grands poètes) que nous avons voulu faire comprendre au public : de là notre sélection rigoureuse.

L'étude par laquelle débute ce volume, la *Sensation artis-*

tique, est une sorte d'introduction au cours d'esthétique et d'histoire de l'art qu'il donna en 1890 et en 1891 à Bruxelles, au Palais des Académies, et dont il ne rédigea complètement que la première leçon publiée ici en appendice. Les quatre articles suivants se rapportent à des œuvres d'une beauté quasi impersonnelle dont, cette fois, Verhaeren n'a pas recherché la genèse ou l'éclosion dans le cerveau du créateur. Mais tous les autres, qu'ils aient trait aux maîtres anciens tels que Grünewald, Clouet, Rubens, Rembrandt, ou aux modernes tels que Delacroix, Millet, Rodin, Seurat, attestent sa ferveur pour la pensée d'art où l'œuvre prit naissance. Le poète enfonce son regard dans l'âme de ceux qu'il estime ses maîtres ou ses pairs et traduit sa vision pour que nous en jouissions avec lui. Nous avons éliminé, sauf en ce qui concerne l'Angleterre et l'Allemagne, tout ce qui dénotait simplement une curiosité d'amateur.

On trouvera en appendice, avant la première leçon du cours d'histoire de l'art, une lettre écrite en 1880 par Verhaeren à son ami Joseph Nève au retour d'une visite à l'exposition triennale de Gand. Dans ce compte rendu naïf et intime apparaît sa toute première vocation comme critique d'art ; comparée à la lettre écrite au sortir du musée du Prado huit ans plus tard elle permettra de mesurer le chemin parcouru. Si nous n'avons donné au sujet des artistes belges qu'un fragment du livre sur Ensor et qu'un article sur le Salon des XX en 1887, c'est que nous avons publié, dans les *Pages belges*, parues en 1926 à la *Renaissance du Livre*, ses meilleurs articles sur les plus célèbres peintres et sculpteurs de son pays. En lisant ces pages accessoires, on saisira mieux les raisons qui nous ont amené à ne pas mêler aux études incomparables sur Grünewald, Rubens ou Rembrandt, des notes rapides prises au cours de visites dans les expositions, quels qu'en fussent les mérites de spontanéité, de pittoresque, ou même de profondeur.

Nous devons de particuliers remerciements à M. Bonnafous qui nous a autorisé à reproduire d'importants fragments du *Rembrandt* publié à la librairie Laurens, ainsi qu'à tous ceux qui ont facilité nos recherches et notre travail.

André FONTAINE.

LA SENSATION ARTISTIQUE

Oh ! la difficulté de sentir artistiquement ! Oh ! l'universel réfractaire des foules à cette émotion spéciale, divinement savoureuse et douce, de l'art, cet archet sur une corde spéciale de l'âme, qui manque à tant d'âmes, luths dépareillés !

Entendre, qu'est-ce ? Le fonctionnement d'un sens, l'ouïe. Une perception, mais si peu, si peu en sa matérialité mécanique, en comparaison de cette autre, subséquente, plus profonde, au plus profond de nous, dans les fibres ultimes, dans les fibres souterraines centrales : *La Sensation artistique*. Entendre ! et voir, et goûter, et odorer, et toucher, cette quintuple vie vers le dehors, cette tentaculaire expansion vers le dehors, tâtonnant, caressant, jouant un compliqué colin-maillard pour deviner, approximativement toujours, et mal si souvent, l'ambiance de ténèbres en laquelle nous flottons. *Les cinq sens*, que c'est peu, que c'est peu pour qui la vie émotive est la vraie vie qui fait vivre ! Ce sont là des facultés d'inventaire, emmagasinant les notions, formant la collection des idées, faisant le trousseau du cerveau, l'équipant pour la journalière besogne. Mais sous, et au delà de cette accumulation mobilière, derrière ces premiers appartements, ces antichambres, plus loin, plus haut peut-être, cette loge (par quels circuits, quels corridors, quels escaliers descendants et montants) où, quand l'idée arrive, mystérieusement transportée, et qu'elle touche au clavier qui est là, résonne cet ineffable : *La Sensation artistique!*

Là, il y a autre chose que ces matérialités baroques : une oreille, un nez, un œil, une langue, une peau. Quoi ? quel organe ? de quel tissu, de quelle forme, qu'on limiterait par quel dessin, qu'on montrerait par quelles couleurs ? Je l'ignore. Mais à l'effet, je le sens. Il est ! Il est parce qu'il produit un ébranlement qui va se répercutant partout dans le corps, battant au cœur, éclairant au cerveau, faisant vibrer les nerfs, ébranlant les muscles, infusant, diffusant partout *une jouissance*. Oh ! que c'est difficile à exprimer !

Une jouissance, oui, psychique et sensuelle. Différente de toute autre. Analogue pourtant à cette autre, idéale et brutale, que donne l'amour en ses fins dernières. Analogue, seulement, à cette autre, citée ici par le besoin de trouver quelque image rendant distincte cette nébulosité du phénomène artistique en sa sensation, si réelle en son effet, presque insaisissable en sa description, que comprendront tout de suite (ah ! quels souvenirs !) ceux qui l'ont éprouvée, qui restera ténébreuse pour qui n'en a jamais été secoué. Que sait l'impubère de la jouissance érotique ? Qu'en sait l'eunuque ?

Combien, en cela, sont eunuques ! Ils verront, ils entendront l'œuvre d'art, poésie, peinture, musique. Ils en comcomprendront les mots, les couleurs, les sons. Ils seront là en curieux, d'un goût très sûr, parfois, pour dire si vraiment c'est beau ; d'une compétence infinie, d'une érudition despotique. Et peut-être que, malgré ces amplitudes, ils resteront inaptes à la *Sensation artistique*. Leur situation sera celle du curieux, de l'expert, du juge disert et froid, expliquant tout, ne sentant pas. Les effluves de l'œuvre vue, entendue, les envelopperont à la surface, leur colleront à la peau, les enroberont. Mais ce ne sera qu'une juxtaposition et non une pénétration. L'intime et profond mélange ne se produira point. Pas d'entrée délicieusement sournoise par tous les pores ; pas de circulation serpentine et capillaire glissant dans la ténuité des veinules, de toutes parts, comme un

glissement d'aiguilles en myriades, aboutissant à cette cible unique : *Le Sens artistique*, cymbale frémissant, résonnant, s'exaltant sous leurs milliers de pointes.

Pour subir cette émotion divine, point n'est besoin d'érudition, ni de compétence, point n'est besoin d'être expert. Ah ! comme l'expert, quand il fonctionne, mettant en mouvement le ronron de ses phrases et les rouages de sa technique, apparaît piteux et malheureux au bienheureux qui vibre encore de la *Sensation artistique*, mollissant sous le spasme en son plein, ou brisé (avec quelle douceur !) sous le spasme à peine assoupi. C'est de ces impressions surhumaines que vient à quelques-uns cette fureur pour l'art, germaine de la fureur amoureuse. Regardez-les, écoutez-les dans leurs émotions et leurs transports ; ce sont des amants d'une divinité invisible ; ils ont le trouble, l'enthousiasme, l'aveuglement, l'exaltation de ceux qui aiment. Ils sont tels, parce qu'ils ont éprouvé, parce qu'ils ont l'aptitude à éprouver, quand ils rencontrent l'art n'importe où, le frisson divin. Ils aperçoivent ce qui reste imperceptible pour d'autres. Ils ont un sens de plus.

Et l'idée, ou la fantaisie, leur vient parfois de décrire, de raconter ces sensations. L'idée leur vient, en apportant devant des foules les œuvres qui les ont fait jouir, d'essayer si ces foules, ou quelques unités de ces foules, ne tomberont pas, séduites, s'abandonnant dans ces mêmes jouissances. Ils parlent, et peu à peu, en eux renaît la même émotion. Ils parlent et suivent anxieusement sur l'auditoire la manifestation du phénomène. Ah ! c'est vite fait quand il y a là des êtres qui ont l'organe voulu. Mais s'il n'y a que des castrats, des amateurs d'anecdotes, des feuilletonistes rabâcheurs, des poupées du bel air, des bourgeois digérateurs, des compères Je-veux-me-distraire, pareille entreprise n'aboutit qu'à un immense malentendu ; l'émotionné parle à des inémotionnables, et il enrage de voir qu'il n'a qu'amusé, et que parmi les compliments dont on le fleurit, il n'est pas une de ces

grandes et chaudes fleurs dont le parfum murmure : J'ai été ému comme vous.

Artistes, pour qui j'essaie d'exprimer un des inexprimables de votre ténébreuse nature, vous m'aurez compris. Vous m'aurez compris, artistes, qui produisez les œuvres capables d'agir sur le sens artistique, comme la lumière sur les yeux, les parfums sur les narines, les sons — ces couleurs qui font du bruit — sur les oreilles. Vous aussi, artistes, qui ne produisez rien, mais qui avez le don de tout sentir, esthètes. Vos deux groupes forment les deux sexes de cette humanité spéciale qui a un sens de plus ; vous en êtes, les uns, l'activité, les autres, la passivité. Vous vous complétez. Vous êtes faits les uns pour les autres. C'est entre vous qu'il faut vous aimer. Chaque fois que vous tenterez de vous mettre en union avec le vulgaire, craignez, craignez que l'accouplement soit ridicule et stérile. Et soyez certains qu'il y aura là quelque pédant imbécile ou quelque gouailleur, zwanzeur ou goguenardeur, pour confondre sa radicale impuissance à comprendre avec votre prétendue incapacité, sa misère à lui avec celle qu'il vous prête, le grotesque polichinelle !

Art moderne, 7 décembre 1890.

I

GÉNÉRALITÉS

LES MARBRES DU PARTHÉNON

On publie qu'un comité s'est formé, à Londres, dans le but net de créer une agitation pour faire rendre par l'Angleterre à la Grèce les marbres du Parthénon.

Que cela soit, nous ne le souhaiterons jamais avec assez de violence. L'idée en est haute au point qu'on a peine à y croire. Ce peuple de marchands et d'accapareurs ne serait donc pas tel que les idées toutes faites l'ont défini. Il serait grand jusqu'à reconnaître ses torts et restituer ses vols qu'on ne lui redemande même pas. Dans ce Londres, que parmi nous tant d'artistes admirent jusqu'à lui demander la maison spirituelle où ils conçoivent et réalisent leur art, il se rencontrerait des gens et des esthètes assez purs pour écraser le bourgeois intérêt national sous un rêve de soudaine justice magnifique ? Un progrès décisif dans la conscience publique, certes. Et pour celui qui l'examine sous tel angle, ce fait est de ceux qui marquent un temps.

On sait qu'en ce siècle commençant, lord Elgin (1), profitant de son crédit là-bas et usant d'habileté et de ruse,

(1) Chateaubriand écrit au cours de son voyage en Ionie : « Un moderne vient d'achever, par amour des arts, la destruction que les Vénitiens avaient commencée. Lord Elgin a perdu le mérite de ses louables entreprises (il a étudié la Grèce et fait beaucoup de fouilles) en ravageant le Parthénon. Il a voulu faire enlever les bas-reliefs de la frise; pour y parvenir, des ouvriers turcs ont d'abord brisé l'achitrave, jeté bas les chapiteaux et rompu la corniche. » *(Note de Verhaeren.)*

embarqua, un beau matin, les blocs de génie où Phidias avait taillé son immortalité humaine. Il les dirigea vers le Nord. Le droit du plus fort les maintint à Londres. Les protestations passèrent comme des vols de mouche. On les dissipa avec quelques gestes au bout desquels un poing était tendu.

Au *British Museum*, ces débris furent alignés sur des socles de bois, en une salle morne. Actuellement, on les a piédestalisés de granit. L'effet est quelconque. Taillés pour être vus à quinze mètres de haut, on les présente à niveau d'épaule, et les copistes, avec leur crayon, viennent mesurer les orteils de Déméter et de Coré. La beauté de ces groupes est tuée net. Le rêve qui habitait leurs plis de robe en fut chassé par la brutalité même de la montre. Ce sont choses hors de leur milieu, hors de leur cadre. Là-bas, sous leur ciel, elles étaient grandies et comme apothéosées, et même elles semblaient plus belles encore parce que ruines; ici, elles ne sont qu'épaves sous un hangar.

Dernièrement, au *Musée des Échanges*, la surprise nous est tombée dans les yeux de voir la restitution du fronton athénien tout à coup surgir. On a reconstruit ce couronnement de portique tel qu'il est là-bas, en Grèce, et les moulages des statues ont pris place à leur place. L'effet est énorme. Le grand hall où sont représentés Verrochio, Michel-Ange, Kraft, Goujon, où s'épanouissent des chefs-d'œuvre hindous, romains et gothiques ne semble glorifier qu'un homme : Phidias. Son fragment de temple domine et écrase tout de sa beauté. Le reste n'est qu'accessoires et revêt je ne sais quel caractère de fantaisie et de bibeloterie. Il faut se reprendre à cette admiration trop haute pour regarder la tombe des Médicis et les bas-reliefs de Nuremberg. Il semble que l'art, pour s'en venir chez les modernes, soit descendu d'un Thabor.

Ceux que le voyage a menés vers Athènes et sur ce sommet d'Acropole dévasté par les Turcs et les Vénitiens en ont rapporté un éblouissement qui leur sera soleil, leur vie

durant. Ces ruines des Propylées, ce temple de la Victoire, cet Erechtéion et, surtout, ce Parthénon cassé, fendu, troué, mais debout comme une idée qui ne peut pas mourir, font seuls comprendre la suprématie de l'art grec. Il est une loi de régression constatée en science qui affirme : certaines adaptations et certains progrès ne peuvent se manifester qu'en un concours de circonstances favorables à telle heure. L'heure passée, ce développement ne peut se reproduire semblable, même si les mêmes besoins d'adaptation le nécessitent. Il se réalisera autrement peut-être, mais jamais similaire.

Il semble que cette loi s'avère en art également. Au ve siècle avant le Christ, il s'est trouvé en un pays choisi, sous un climat glorieux, en des paysages de montagnes où l'homme se lève proportionnel au milieu, des artistes qui ont compris toutes ces concordances. L'art y a réalisé un progrès que plus jamais il ne réalisera peut-être, et, dussent les mêmes circonstances se présenter, qu'il ne réalisera, certes, jamais telles. Donc l'art grec reste unique. On ne doit plus et ne peut plus le recommencer. Objet d'admiration totale, il serait illogique qu'il devînt objet d'imitation ou qu'il servît de modèle. Tel est-il et tel s'affirme-t-il : grand plus purement, parce que pratiquement inutile, si pas nuisible.

Mais, précisément à cause de sa signification, faut-il, pour le juger, son ciel et son site. Il est chez lui à Athènes, il est en exil n'importe où ailleurs. Il y a sacrilège et profanation dès qu'on arrache une pierre d'un monument, fût-ce pour la monter en or. Certes, les musées conservent — bien qu'en des villes où, à certaines époques, les *Communes* sont souhaitables, on s'interroge sur leur sécurité. Toujours, pourtant, par le fait même d'enfermer les chefs-d'œuvre en des armoires ou en des salles, on les déshonore. Qu'ils restent sur place. Là, du moins, si la mort vient, ils mourront de leur mort à eux.

Consolant est-il, au point qu'une certaine fierté en rejaillit

sur tout homme qui pense, de voir en cette fin de siècle une nation ou du moins quelques citoyens de cette nation comprendre ce respect qu'on doit aux choses d'art. L'Anglais, si en tout à coup d'ombre et de lumière, si en noir et clair comme une eau-forte de Rembrandt ou un dessin de Redon, s'impose le plus surprenant des peuples. Les contrastes se heurtent chez lui en de telles cassures de haute intelligence et de bas égoïsme qu'il en est tragique, normalement. On l'aime et on le hait en même temps. Mais il passionne quiconque et toujours; à travers sa toute crasse de lucre et son fumier d'hypocrisie, des fleurs poussent belles et naïves comme s'il sentait se lever en lui, lui, si vieux, une magnifique âme d'enfant.

Art moderne, 14 décembre 1890.

LES GRANITS BRETONS

Sur les plages, en face des têtes de Méduse de la tempête, ils semblent — rocs, pics, promontoires et caps — des restes de monuments énormes, voués, par des peuples disparus, au culte des vents et de l'espace. Autour d'eux, sans doute, ont dû se célébrer les premiers mystères et les premiers sacrifices. En face des domaines illimités de la peur, devant la mort, chaque soir, des soleils sanglants, au bord même des gouffres, ils s'affirment protecteurs. Si un Dieu secourable existait, quoi de plus naturel que de l'adorer sur leur sommet et de même, pour conjurer les hostilités des génies de la tempête, quoi de mieux que de les apaiser du haut de ces énormes tables d'offrande? Le mont pour les divinités du ciel, la falaise pour les divinités de la mer ont donc été, ont dû être les premiers temples. Nulle part cette évidence ne jaillit aux yeux aussi dominatrice qu'en Bretagne. Le granit, depuis que des peuples ont, sur cet antique sol, rêvé d'inconnu, n'a cessé de donner corps et d'aider à leurs pensées religieuses.

Les monuments mégalithiques de Plouharnel, les pierres de Kermario et de Kerlescan apparaissent des falaises et des écueils réalisés au milieu des plaines. Indubitablement sont-ils l'expression de cette même religion, dont les monuments, jadis uniquement debout sur les côtes, se sont mis en marche vers l'intérieur. Le Finistère et le Morbihan en sont peuplés.

Si l'on pouvait déchiffrer les hiéroglyphes qui ornent les pierres de certains dolmens, peut-être y lirait-on qu'ils furent construits sur le modèle de telle grotte du bord de la mer et que tels menhirs furent disposés d'après le plan de tels écueils ou de tels promontoires. Certes, l'architecture en est plus régulière et la symétrie dans la construction s'y révèle. Les hommes de Locmariaker sont déjà des calculateurs; ils ont à leur disposition des instruments et des outils puissants; ils savent remuer des images colossales, bâtir de formidables galeries; ceux de Carnac élèvent des monolithes tragiques, imposent l'équilibre à de formidables blocs debout comme des tours.

Que ce soient des alignements ou des cromlechs, une pensée d'art s'y manifeste — la même qui domina l'Égypte de Menès — qui ne sépare point l'idée de beauté et de grandeur de l'idée de masse et de volume. Monstrueuses, telles pierres kermarioniennes, à l'heure d'or des couchants, quand elles projettent leurs ombres à travers le champ voisin, jusqu'aux murs des fermes proches ! L'homme ne compte plus à côté d'elles; il est l'humble et l'écrasé par sa propre œuvre que se sont adjugée ses dieux.

Tout comme au bord de la mer, le granit est ici dédié au mystère : on comprend sa force et ses ténèbres, sa taciturnité de pierre profonde et sombre, sa rébellion et son indestructibilité en face du temps et de la mort, sa signification d'éternité. Il convient aux cultes des nords sauvages et tristes, qui n'ont que faire de la joie et de la clarté banales des marbres. Il est, par exemple, le dur et noir témoin de la ténacité humaine contre le sort pendant la vie, et la dalle sûre et protectrice pour les os défunts qui attendent.

Au cours des âges, il est devenu chrétien, se diversifiant d'après les styles roman, gothique et renaissance. A travers tout il est resté breton, avec des marques particularistes de rudesse, de naïveté et de force.

A Dinan, le porche de la cathédrale est fruste, mal dé-

grossi, taciturne; à Morlaix et à Saint-Brieuc, les colonnes gothiques sont étonnamment lourdes et barbares avec je ne sais quoi de militaire; à Roscoff, le porche et les ossuaires renaissance témoignent d'une barbarie splendide. A Carnac, un dais du XVIIe ou du XVIIIe siècle définit par son dessin sauvagement contourné la persistance des qualités d'art natives. Les styles chrétiens de Bretagne s'apparentent aux constructions primitives des âges antérieurs; comme elles, ils sortent du sol, continuent à former bloc avec lui, semblent un jaillissement, une poussée soudaine de ses profondeurs. Croix de granit, tombes de granit, sanctuaires et églises de granit, calvaires de granit, le menhir et le dolmen les ont engendrés tous.

Spécialement les calvaires et les croix. Celles-ci debout dans la campagne ou sur des pointes en éperon vers la mer. Ceux-là, à Pleyben et à Plougastel-Daoulas, réalisant on dirait un énorme monolithe creusé, troué, ouvragé, les pieds écartés aux quatre coins, le sommet aiguisé d'une crucifixion. Ce qui les distingue : une touchante enfance d'art, une conviction et une croyance féroce, une tendresse nue et profonde. C'est à pleurer devant, tellement les scènes de la passion y sont croyantes de souffrance et pénétrées de douceur. Les poses, les gestes, les attitudes, les groupements, les dispositions, les mouvements n'ont de signification que transposés dans l'atmosphère de la légende et de la foi.

Mais sitôt qu'on parvient à les voir, non plus en curieux mais en croyant, de quelle ineffabilité ne remplissent-ils point l'esprit ! Dites, les soldats, la main contre la joue, endormis au bord du tombeau, d'où jaillit le Christ droit comme une affirmation divine, dites, l'âne pataud de l'entrée à Jérusalem, dites, le couronnement d'épines auquel on travaille comme des matelots tournant au cabestan, dites, la scène suprême et les larmes de Marie et là-haut les trois croix avec un ange, comme une petite poupée, agenouillé sur chacun de leurs bras ! Œuvre d'émotion, toute taillée

dans la pitié, tout ardente de simplicité et de bonne foi, tout immense de force persuasive. Certes trinqueballante, va comme je te pousse, avec des maladresses terribles et des inexpériences scandaleuses. Mais qu'importe ?

Quand on songe que c'est au village, pendant les soirs d'hiver, pour détourner du pays les pestes et les lèpres, qu'un tailleur d'images par son génie a témoigné de ce chef-d'œuvre, puis s'est perdu dans l'anonymat, on se sent pris de quelque pitié pour ce que les critiques appellent : avoir un talent correct et reconnu.

La force simple et rude, qui dans la matière même trouve son exemple, exalte donc tout l'art breton. Aujourd'hui encore les pierres noires et grises sont employées pour des manifestations esthétiques. Mais combien un bloc granitique moderne, rencontré à Brest, dans une église, et représentant un évêque à genoux, est d'expression piteuse, et combien la récente basilique construite en l'honneur de sainte Anne d'Auray fatigue de son luxe de marbre et de sa bonne tenue en or et en argent ! Décidément, le granit est trop fort et trop puissamment ténébreux pour notre foi pâlote et propre, que la chromolithographie et les objets pieux en biscuit ou en papier mâché seuls traduisent adéquatement.

Art moderne, 11 septembre 1892.

L'ESPRIT ACADÉMIQUE

Il est de nécessité, une fois qu'on a mis le pied dans certaines académies, de se reconquérir pour être artiste. Le malheur veut que tout ce qu'on apprend avant qu'on ait conscience de soi, ne sert à rien. Tout l'enseignement académique consiste à dessécher la personnalité, à la tarir. Pour devenir artiste, il faut regarder, en dedans de soi, son âme, et, en dehors de soi, la nature. Il faut se sentir et sentir les choses, établir entre son tempéramment et l'extérieur une communion, un lien, soit de haine ou d'amour, de joie ou de mélancolie, de disposition ou d'abandon.

L'artiste naît ainsi, et le poète. L'académie coupe cette chaîne qui va de l'âme aux choses, et met entre l'homme et la nature le tableau, le « déjà vu », et doctorise :

« Voici un chef-d'œuvre. Rien n'existe hors de lui. Il est signé Raphaël, Ingres, David. Il vivra aussi longtemps que le monde. Il est fait selon telles règles, telles formules. Admirez-en les proportions vraies, comme la symétrie, le sacro-saint dessin, le dogmatique contour. Vous devez apprendre à faire des chefs-d'œuvre ; or il n'est qu'un moyen ; c'est de ne jamais regarder au delà, ni à côté, ni par-dessus, ni en dessous de celui-ci.

« S'il vous arrive de faire un portrait, songez aux bras et au col et aux mains et aux yeux qui se trouvent peints sur ce chef-d'œuvre ; ce sera le moyen de donner de la dignité

à votre travail; s'il vous arrive d'esquisser un nu, sachez que du cheveu le plus menu jusqu'à la pointe de l'orteil, tout est parfait sur le chef-d'œuvre et que vous n'avez pas le droit d'inventer quoi que ce soit sans outrager le grand style; de même, si vous avez à composer une scène de genre, songez encore au chef-d'œuvre, songez-y toujours, dussiez-vous peindre à un cordonnier le bras de l'Apollon du Belvédère et à une marchande de rue la poitrine de la Vénus de Milo. »

Et c'est ainsi qu'ont pris naissance les théories monstrueuses de fausseté qui toutes, une à une, comme des poisons, sont essayées sur les élèves. On connaît les axiomes esthétiques qui veulent que tout personnage ait la longueur du corps égale à celle de ses bras étendus, qui exigent que le nombril se trouve toujours au point d'intersection des deux diagonales tracées de l'extrémité du bras gauche au pied droit et du bras droit au pied gauche. On n'ignore pas l'importance des *canons*, des disciplinaires canons et de la hauteur du corps, qui doit être sept fois celle de la tête.

Le mal est, affirme-t-on, peu redoutable. Les vrais forts résistent à ces années de compression. Ils se raidissent et apprennent une manière de calligraphie artistique qui leur fait la main.

Pardon, outre que de beaux talents ont sombré dans les flancs de l'Académie aussi pointus de côtes que Charybde et Scylla. le diantre est qu'elle élève, qu'elle nourrit, qu'elle entretient, qu'elle couronne, qu'elle décore toute la grande séquelle des artistes nuls, veules, obstruants, superfétatoires et superfécatoires, qui tapissent, qui salissent, qui dégradent les murs des expositions. Ils sont là, vingt, cent, mille à vous insulter de leurs œuvres dès que vous entrez, ils vous torturent l'œil, ils vous gueulent leurs couleurs criardes à l'oreille, ils vous mettent des colères sur la langue, des rages dans le cœur, des procès-verbaux au collet, si vous avez le malheur d'entailler, par folâtrerie, leur envoi; ils sont vos

tortionnaires, vos cauchemars, vos haines, ils vous accablent de leurs deux mille trois cents toiles au Salon de Paris, de leurs douze cents tableaux au Salon de Bruxelles, impunément, doucement, officiellement — et l'Académie leur sourit, les présente au Roi, au Président de la République, à tous les représentants de la médiocrité moderne, et c'est elle encore qui les envoie par-dessus les monts faire des farces d'atelier à Rome sous prétexte de se perfectionner dans l'art de tuer l'art. Voilà le crime : créer des médiocrités. Tous les systèmes patronnés par l'Académie y tendent. Son idéal est vulgaire, accessible au premier venu, au chien qui passe.

Elle fausse toute notion exacte des choses, elle apprend à voir ce qui n'existe que dans ses théories et ses méthodes, c'est-à-dire ce qui n'existe pas dans la réalité, et faussant l'œil, la main, l'imagination, le sentiment, elle rend l'artiste inapte à imaginer quoi que ce soit de vivant et de vrai. L'Académie tue, écrase, anéantit l'art. Bien plus : elle tue sa notion même, son germe, son principe.

(A propos de Joseph Heymans, *La Société nouvelle*, 1885.)

LES ÉCOLES DE PEINTURE [1]

Jadis les écoles vivaient en se multipliant. Elles naissaient en des villes privilégiées, s'y épanouissaient rapidement, gagnaient les cités voisines, envahissaient les provinces et s'étendaient de royaume à royaume. Leur développement ressemblait à celui d'une famille. Une alliance, un croisement engendrait un groupe nouveau; elles se ramifiaient de toutes parts.

Plus que toute autre région, l'Italie était féconde. Aux quatorzième, quinzième et seizième siècles, les vignes d'or de son art couvraient, plus abondantes et plus belles que ses vignes de vin et de soleil, les coteaux de Sienne, Pise, Florence, Milan, Venise, Pérouse et Naples.

C'était la ligne pure, élégante et calme, la grâce des courbes et la fierté des droites, la composition équilibrée et parfaite, l'arabesque variée et savante que prônaient ceux d'Ombrie; c'était la finesse des sourires et des yeux, la délicatesse des émotions et des pensées, la tendresse des attitudes, l'inconnu formidable dont le visage humain n'est qu'un des plus tentants aspects, qui séduisait, à la suite de Léonard, ceux du Milanais; c'était le faste des couleurs, la royauté des rouges-roses, l'abondance des ors, la fraîcheur opulente des verts que ceux des lagunes adriatiques étalaient sur leurs toiles,

(1) Étude écrite à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900.

comme si la peinture ardente et triomphale n'était que de la musique qu'on voit.

En même temps, au Nord, était née l'école de Bruges; à l'Est, les écoles de Prague, de Cologne, de Souabe, de Franconie. Des noms étincelaient : Van Eyck, Memling, Van der Goes, Lochner, Wolgemüth, Dürer, Cranach, Grünewald, Holbein. Les villes hanséates rivalisaient non seulement de richesse, mais de beauté. Chacune d'elles avait ses maîtres originaux et puissants qu'acclamaient les foules et qu'entouraient les élèves. On citait Van der Weyden, Thierry Bouts, Zeitblom, Schafner, Altdorfer, Baldung Grien, Penz, tour à tour disciples et créateurs. Le mouvement d'émancipation se généralisait, en abolissait les formules pour y substituer la vie; on faisait preuve de génie aussi aisément qu'aujourd'hui on affiche du talent.

Toutefois, quel que fût l'épanouissement des écoles septentrionales, l'Italie — tant était inépuisable et souveraine sa force — les dominait par son influence déjà séculaire. Elle envoyait, au XVIe siècle, ses maîtres à Londres et à Paris. Elle débordait au loin sur l'Espagne et la Flandre. Madrid et Anvers, grâce à elle, vécurent baptisées d'art. A leur tour ces villes devinrent fécondes. Elles répandirent autour d'elles la bonne semence plus ardente que des étincelles, elles conquirent des domaines nouveaux et renvoyèrent comme des miroirs jusqu'en Italie même la lumière qu'elles en avaient reçue. Rubens renouvela l'école française; Van Dyck créa l'école anglaise. Velasquez, Ribeira, Zurbaran inventèrent des jeux brusques d'ombre et de lumière qu'aucune école méridionale n'avait jusqu'à ce moment soupçonnés.

Tout à coup la Hollande produisit Rembrandt, le plus grand des peintres. Amsterdam, Haarlem, Leyde, Delft firent surgir de leur sol toute une légion de maîtres, Hals, Van der Meer, Pieter de Hooghe, Steen, Ostade, Brakenburgh, Ruysdael, de Witte. Tout florissait à la fois, se diversifiait, s'épanouissait. D'une ville à l'autre de nouvelles

pratiques s'affirmaient, des méthodes inédites s'inauguraient. L'Italie avait innové dans les domaines de la légende et de l'épopée divines; elle commentait la Bible et Dante; la Flandre et la Hollande prirent, pour l'exprimer sur des toiles, le monde de la réalité humaine et terrestre. La double vie — celle de l'esprit et celle des sens — fut rendue. Chaque enseignement de maître formait le noyau d'un admirable fruit qui brillait et se multipliait sur l'énorme espalier de l'art. Les élèves se croyaient les dépositaires d'une pensée, ils vénéraient un génie et se nourrissaient de sa sève. Des secrets se transmettaient. Diverses étaient les manières de préparer les couleurs, de couvrir la toile, de manier la brosse, de juxtaposer les tons, d'atteindre soit le pittoresque, soit l'ordonnance sur la face plane et nue du tableau. A côté des corporations encore vivantes, l'école semblait une sorte de collège d'enseignement plus haut et plus significatif. Seul le talent y entrait sur l'invitation du génie. Cela dura pendant tout le XVIIe siècle.

Au XVIIIe siècle, l'école intimiste et galante des Chardin et des Watteau où confluèrent les traditions néerlandaises et flamandes accapare toute l'originalité éparse en Europe. A Londres, quelques grands portraitistes se lèvent; puis tout à coup Turner.

Chose étrange, un tel génie ne forme point immédiatement école. Quand surgirent Giotto, Léonard, Michel-Ange, Rubens, Rembrandt, Watteau, les disciples affluèrent. Turner demeure isolé. Ce seul fait indique on ne sait quoi d'anormal dans la formation jusqu'à ce moment régulière et fatale des agglutinements esthétiques.

En France, David paraît. Sa doctrine couvre toute l'Europe, mais sans susciter, comme jadis, en d'autres pays, des groupements novateurs. Son école est stérile, elle ne produit rien, sinon l'universelle académie.

Dès ce moment, la France monopolise la grosse production de l'art. Les écoles n'existent plus. Il n'y a que l'École, unique

et toujours la même, qu'elle soit à Londres, Berlin, Bruxelles, calquée dans tous les pays sur celle qui s'ouvre à Paris, quai Voltaire, organise une exposition annuelle et entretient une villa Médicis à Rome.

Comme Turner en Angleterre, quelques personnalités magnifiques mais isolées se révèlent, depuis Delacroix jusqu'à Puvis. Certes, leur influence s'exerce, mais ils ne forment point école comme les maîtres anciens. Ce qu'on appelle mouvement romantique, réaliste ou impressionniste, n'est, somme toute, qu'une manifestation continue de la liberté et de la spontanéité contre la servitude et la cristallisation officielles. De l'énorme fermentation séculaire, de ces fleuves et rivières allant partout au Sud, au Nord, à l'Est, à l'Ouest, seuls deux grands courants subsistent, le premier fortement endigué et dompté, l'autre se frayant un passage libre à travers mille obstacles soigneusement entretenus par l'école.

Et voici la géographie du monde pictural profondément changée. Ses régions ne sont plus nettement caractérisées, ni savoureusement spéciales. Elles ne créent plus.

En Flandre, on galvanise la peinture des vieux maîtres et des noms de belle race y brillent : Leys, de Braekeleer, Stobbaerts, Stevens; en Allemagne, Lembach réunit en lui seul tout ce qu'on peut puiser dans l'étude de Rembrandt, Titien, Dürer; en Italie, certaine peinture canaille et brutale se réclame de Tiepolo; en Angleterre, les préraphaëlites se dévouent aux représentations religieuses et légendaires dont les Italiens du XVe siècle leur offrent le modèle. Ils alanguissent le vieux mysticisme encore vivace sous Mantegna et Masaccio, ils affadissent en un style suranné et emprunté la beauté simple et jeune des primitifs naïfs; leur peinture est archéologique, avant tout.

Désormais il n'est plus qu'un pays, la France, d'où s'essore une beauté inédite, et cela, à côté même de la mort et du résidu des traditions codifiées et enseignées au nom de

l'État. Et cette mort et cette vie se répandent en même temps sur le monde.

On les rencontre se côtoyant à travers toute l'exposition, de salle en salle.

Scènes officielles, portraits d'hommes d'État, toilettes féminines étalées sur un corps mûr et bridé de bourgeoise, scènes de genre ou de mœurs, toute l'Europe pour vous peindre est venue prendre des leçons à Paris. Même palette, même arrangement, même facture. Cet art ressemble à tout ce qui est médiocre : la bonne tenue, les proverbes, l'entregent, les discours parlementaires. Il satisfait le goût des dirigeants modernes; il encombre les salons, les monuments publics, les églises. Il est banal, neutre, universel. Il est loué par toute la presse.

Heureusement qu'au fur et à mesure qu'il s'étale depuis les rampes jusqu'aux frises, l'autre art, son contraire, celui qui exprime l'évolution franche et naturelle de la peinture, celui qui se nourrit non point exclusivement de l'enseignement du passé, mais avant tout de la vie qui souffre, et monte, et lutte, et crie, et s'épanouit, s'impose également à l'attention de tous et à l'admiration des meilleurs. Sans cet art protestataire, la peinture ne serait plus, puisqu'elle ne créerait plus. Et voici les individualités novatrices, et Monet, et Renoir, et Degas, et Pissarro d'un côté, et Besnard, et Carrière, et Whistler de l'autre, sans compter les néo-impressionnistes qui n'exposent pas.

Le vent est à l'impressionnisme, à la vision claire, aux ombres colorées et violentes, à la mise en page curieuse et pittoresque. L'ancienne peinture du XVIIe siècle se complaisait aux harmonies profondes où les tons rouges, verts et jaunes éclataient sur des fonds bruns ou noirs. La peinture officielle emprunta ses bitumes à l'enseignement des vieux maîtres, surtout aux maîtres bolonais. La peinture moderne, tout au contraire, vit de couleurs bleues et violettes; elle décompose la lumière sombre ou éclatante suivant les heures

et la marche des nuages et du soleil, elle étudie les contrastes et les réactions de la clarté, elle affectionne la facture menue et vibratile. Elle est adoptée par tous ceux qui veulent s'émanciper des routines, elle a gagné l'Europe et même l'Asie et l'Amérique. On peint, suivant son mode, à Tokio aussi bien qu'à New-York. Mais à son tour, précisément parce qu'elle est adoptée par des peintres sans génie, elle devient aussi banale qu'universelle. A part les individualités hautes qui l'ont magnifiée, elle n'a point encore suscité ailleurs d'autres maîtres. Si l'on n'y veille, elle deviendra, autant que l'autre peinture, un poncif.

Cette crainte, je l'ai ressentie dans chaque section étrangère, depuis la section américaine jusqu'à la section japonaise. L'uniformité règne partout. Et vraiment, à parcourir le tapis kilométrique qui fait le tour du grand palais et semble se dérouler — à part quelques changements dans son dessin et sa couleur — toujours le même de salle en salle, de pays en pays, on y trouve la représentation emblématique de l'art monotone de notre temps.

Mercure de France, août 1900.

II

MAÎTRES ANCIENS

HANS MEMLING

On connaît la légende : blessé à la bataille de Nancy, Memling arrive à Bruges se faire soigner et guérir à l'hôpital Saint-Jean. Il consacre sa vie d'artiste à remercier Dieu par des chefs-d'œuvre de l'avoir sorti d'une existence tumultueuse et dramatique.

Aujourd'hui, on prouve que Hans Memling fut un bon bourgeois de Bruges, ayant pignon sur rue, au Vlaminedam, vivant non point en reclus, dans un cloître, mais en citoyen. La fable dont s'enjolive son histoire serait totalement négligeable, si elle n'indiquait le peintre venant de loin, du côté de l'Allemagne, et se fixant en Flandre, d'où l'art rajeuni rayonnait.

Et en effet, M. A. J. Wauters, grâce à un travail documenté et de pénétration patiente, établit que l'auteur du *Mariage mystique de sainte Catherine* était originaire de la petite ville de Memelingen, près de Mayence, et que ce fut seulement vers la seconde moitié du XVe siècle qu'il arriva dans la patrie des Van Eyck.

Van Eyck ! Memling ! les deux tenants, non pas du blason officiel, mais des armes chimériques et idéales de la ville de Bruges. L'un, sorti du fond gras et matériel de la Flandre, l'autre transplanté chez nous, après avoir vécu pendant sa jeunesse dans les plaines ou les vallées du Rhin. Natures

d'hommes profondément diverses, quoique toutes deux septentrionales.

Van Eyck plonge en plein dans la vie. Il y recueille la santé, la force, l'équilibre, la beauté. Il ne comprend l'idéal qu'admirablement constitué, avec des muscles, de la chair, du sang, de la moelle. Il crée des types de madone auxquels les patriciennes flamandes ou même les paysannes et les servantes donnent la puissance de leur carnation et la graisse de leurs seins et de leurs joues. Plus tard, Rubens qui représente autant que lui la race, poussera jusqu'à l'exagération et au débordement les mêmes qualités de robustesse et d'opulence. Son art apparaîtra comme une fête, parfois comme une débauche. Celui de Van Eyck reste dans la pondération et la mesure. Il se pratique ainsi qu'une belle et grave vertu. Il se hausse au style; il est respectueux du détail; il est précis, méticuleux même. Néanmoins — et c'est là le miracle patent qu'il profère — il reste grand et définitif, toujours. Jamais, à notre sens, aucun peintre n'a plus hautement commandé à son génie. Il le dirige comme un théologien de science universelle et profonde établit ses thèses et prodigue et dispose et ramasse ses arguments. C'est un vainqueur calme, sûr de lui. Son *Adoration de l'Agneau* se déploie, tel un raisonnement éloquent et pathétique; c'est une page belle comme une philosophie admirable et claire, comme une explication du monde.

L'œuvre de Memling n'est point d'une envergure telle. Elle se replie comme des ailes sur l'âme seule. La piété, la vie intérieure, l'adoration ! Ses femmes sont presque toutes des vierges; leur corps? un vêtement de chair, rien de plus; leurs visages? reposés, tranquilles. La paix d'une conscience calme, quoique surveillée, réalise des attitudes invariablement statiques. Ses pages et ses guerriers sont doués d'une grâce et parfois d'une fragilité féminine. La force est absente de cet art, mais une beauté pure, paisible, presque heureuse, y est installée. Quoi qu'on en ait dit, la

mélancolie, si parfois elle y apparaît, n'y séjourne guère.

Dans l'hôpital Saint-Jean, l'imagination s'exalte à rêver le vrai milieu où Memling aurait travaillé. L'aspect suranné du lieu, le silence enfermé en ces murs, la propreté claustrale des corridors, le calme dévot des cours et des jardins, les silhouettes blanches et noires des sœurs parmi des verdures apparues, semblent reconstituer une scène mi-renaissance, mi-moyenâgeuse dont les admirateurs de Memling se réjouissent. Ils voient leur peintre vivre et se développer loin du monde, dans cet asile de pensée et de recueillement. Mais Memling aussi bien que Jean Van Eyck adore l'apparat. Il est le citoyen de cette Bruges magnifique, la reine des eaux du Nord, lourde de richesses mondiales, dont les rues et les places et les monuments imposaient l'orgueil et prêchaient la vie large et royale à tous ceux qui passaient. Il ne comprend les Évangiles et les vies des Saints que rehaussés par le décor et le faste. Son âme s'échauffe au contact des splendeurs; il s'en inspire. Il ne les boude point comme un pénitent cloîtré dans les caves d'un palais. *Le Mariage de sainte Catherine* et la *Châsse de sainte Ursule* sont des peintures conçues opulemment et dont l'étalage, aujourd'hui en un hospice vieillot, heurte au lieu de charmer. Serait-ce parce que ceux de Bruges ont compris ces disparates, qu'ils ornèrent récemment le petit Musée où ils s'affirment, d'enluminures et de cartouches? De tels séjours paraissent convenir aux œuvres d'un Henri de Braekeleer ou d'un Mellery, mais non pas d'un Memling. Ces peintres-là ont vécu en de pareilles résidences d'esprit et les ont traduites. Ils ont incarné en leurs panneaux l'usure et la déréliction des choses, l'humilité des métiers méticuleux, le silence des salles qui se souviennent, l'intimité des petits jardins, la gravité d'un vieil escalier, le visage pâle et ridé d'un mur triste. Leur art est un regret, tandis que celui de Memling est rayonnant d'espoir et de croyance.

Qualifier l'œuvre de Memling d'ascétique n'est guère

juste, si l'on songe à l'art des Espagnols et de certains Italiens; la considérer comme triste et douloureuse serait folie; la nommer mystique sied assurément, mais en précisant le mot dans le sens de céleste et de séraphique.

Le mysticisme, bien qu'il ait été cultivé en Flandre, n'y a guère influencé la peinture; ses élans fous, ses amours gratuits, son incandescence n'ont point traversé le cœur des artistes de la cour de Bourgogne. Que l'on songe à Moralès, à Zurbaran, et aussitôt l'art de Memling se refroidit. La passion de Dieu, la folie divine en sont absentes. Il ignore même l'exaltation d'un Fra Angelico; à peine est-il touché par une similaire suavité. La douceur, il la connaît; la fraîcheur et l'innocence également. Mais avant tout il rêve d'un ciel qui enverrait ses anges ici-bas, en des résidences somptueuses, à la cour des ducs d'Occident ou sous les péristyles et les colonnades des banquiers d'Italie ou de Castille, établis à Bruges.

***

Il est le peintre d'un empyrée réduit aux proportions d'un oratoire où l'on entend des musiques pures, où des fleurs et des perles jonchent le sol, où des marbres étincellent, où des paysages éclatants apparaissent aux fenêtres. Ainsi conquiert-il sa place parmi les Flamands. C'est le milieu qui lui impose de telles conceptions, de même que c'est sa race qui le guide dans le choix de ses personnages doués d'émotion recueillie et d'âme germanique.

Au musée de Cologne, résident ses vrais initiateurs. C'est le vieux Meister Wilhem et encore plus Stéphan Lochner. La science flamande lui apprit à peindre mieux qu'eux : son dessin est ferme, arrêté, précis; aucune difficulté de métier ne le rebute. Sa couleur est sonore, franche, vivante. Il se débarrassa de toute mollesse, de toute rondeur flasque.

L'art colonais s'enlise en des qualités moyennes, le sien se prouve haut, complet, magistral. Mais il reste fidèle au type de femmes et d'anges rhénans. Ses madones ont le front large et démesuré, le menton petit, le cou étroit; ses anges parfois sourient comme ils sourient là-bas. Ce n'est que peu à peu qu'il se dégage d'un poncif accepté et qu'il réagit contre les préceptes recueillis ailleurs.

Quand il se sera totalement conquis, il influencera à son tour, en compagnie de Roger Van der Weyden, les peintres allemands. Il leur apprendra plus qu'ils ne lui ont enseigné jadis; il retournera en conquérant dans son pays, pour abolir ce qu'on pourrait appeler le tâtonnement germanique. Les maîtres inconnus de tel autel — je cite celui de Lyversberg — lui seront à tel point tributaires que leurs œuvres (à preuve la *Crucifixion* de la *Collection Kums* à Anvers) lui seront attribuées, par mégarde.

Memling apparaît tout à coup portraitiste, peintre de légendes religieuses et miniaturiste.

Outre les donateurs rangés aux volets de ses triptyques, il immortalisa les traits d'un grand nombre de ses contemporains. Trois portraits nous arrêteront.

Le premier (Musée de Bruxelles) est sévère et grand de style. C'est l'effigie de Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges. L'art d'Ingres est voisin de celui-ci : simplicité de moyens, dessin sobre et sûr, caractérisation austère et profonde. Aucun enjolivement, mais la gravité de la vie montrée chez un homme digne et probe. Le nez grand, la bouche sévère, l'attitude serrée, à mains jointes.

Voici *Sybille Zandbeth* (Hôpital Saint-Jean) portrait tout en délicatesse et atténuation. Les traits paraissent vulgaires, mais les transparences des chairs à travers le voile, la couleur légère et nuancée de la tête, mille difficultés si simplement vaincues attirent. On rêve devant cette œuvre qui, lentement, s'indique mystérieuse. Ce hennin souple, ces dehors de paysanne recluse, cette bouche à secret ! Des

contraires et des antagonismes semblent réunis en faisceau dans cette effigie, la plus étrange que le peintre nous ait laissée.

Enfin, sur un panneau de diptyque, apparaît l'admirable image de Martin Van Niewenhove.

Un oratoire, une fenêtre ouverte, la campagne; c'est le fond. A l'avant-plan se hausse, les mains réunies dans une attitude de prière, Martin Van Niewenhove. Un livre d'heures est ouvert devant lui. Visage pur, lèvres entr'ouvertes. La chevelure crêpelée descend sur les épaules; le costume riche, mais sobre; même attitude de gravité que dans le portrait de Moreels; mais, ici, le regard hardi, le cou puissant, l'air jeune, franc et sincère impose un type de jeunesse et de beauté naïve.

Ces trois panneaux sont des chefs-d'œuvre. On y peut surprendre le respect de la réalité allant jusqu'au scrupule, la recherche du trait essentiel, non point brutalement indiqué, mais patiemment cherché et sûrement proféré, l'étude de la vie intérieure, l'âme dévoilée, le caractère souligné de manière inoubliable. Memling est de la haute lignée des portraitistes dont les grands académiques français, les David et les Ingres, furent les derniers représentants.

Ses triptyques sacrés sont dispersés par l'Europe entière, à Danzig, Lubeck, Madrid, Munich, Florence, Bruxelles, Paris. Son sujet préféré? l'adoration du Christ, soit qu'il la relie à la scène des bergers ou des mages à Bethléem, soit qu'il charge uniquement la Vierge Marie de présenter son fils du haut d'un trône. La disposition est presque toujours la même : Marie occupe le centre du panneau; à ses côtés se rangent des anges ou des personnages pieux ou des saints ou des saintes. A droite et à gauche, souvent entre des rangs de colonnes, sont ménagées des échappées de vue sur la campagne : des châteaux-forts se profilent, des cavaliers parcourent des routes, des rocs hérissés d'herbes escaladent les lointains, des chemins se déroulent parmi des verdures. Parfois, un port, mouvementé de voiles, apparaît.

Quelques panneaux semblent des redites. Ceux de Vienne et de Florence ne diffèrent guère.

L'Enfant Jésus ne s'éloigne que peu de la formule du temps : peau bridée sur l'ossature, geste identique du bras vers l'adorateur à genoux, tête trop grosse; apparence batracienne.

Marie se prouve plus allemande que flamande. Elle est rêveuse et tendre. C'est une vierge plus qu'une mère. Sa poitrine est pauvre, nullement généreuse ni abondante.

Quant aux anges, ils sont d'une invention variée, ils constituent une nouvelle famille religieuse dans l'art. M. A. J. Wauters en fit la découverte bien avant nous. « Aucun peintre flamand, dit-il, n'a, dans son œuvre, fait jouer aux anges un rôle aussi important. Je ne lui connais pas moins de trente-deux panneaux où il les a introduits. Soit qu'il les place dans de vastes compositions, telles que *le Jugement dernier* ou *l'Apocalypse*, soit qu'il les peigne au pied du trône de la Vierge, offrant des fruits à Jésus enfant, ou lui donnant un concert céleste, soit encore qu'il les traite isolément, comme dans la châsse de Bruges, il nous les montre d'un type unique créé par lui. Ils ont de jolies têtes d'enfant avec de longs cheveux ondulés, séparés sur le front; ils portent pour vêtements, tantôt de superbes aubes blanches, tantôt de riches habits sacerdotaux ramagés d'or. Mais ce qui fait leur attrait bien plus que leur physionomie si douce et leur costume si somptueux, c'est le sentiment personnel et pénétrant qu'ils expriment, etc. »

Memling tenait de ses initiateurs, Meister Wilhelm et Meister Stephan Lochner, son goût passionné pour les anges. C'est d'eux qu'il procède quand il les fait entrer dans son art. A Cologne, la milice céleste est représentée avec prolixité. Les vieux maîtres l'imaginent avec des ailes violemment coloriées et coupées en forme d'ailes d'hirondelle.

L'idée primitive a donc été cueillie dans les pieux jardins d'art de la Germanie. Toutefois fut-elle élargie par Memling.

Il a fait de ses anges de vrais personnages. Il les a dégagés de toute formule. Il leur a donné des caractères différents. Il en a fait une assemblée, au lieu de les maintenir au rang de la foule. Ce ne sont plus des anonymes, ce sont des acteurs. Dans la *Vierge du Musée des offices*, quelle différence d'expression caractérise les deux anges à genoux ! L'un, celui qui présente le fruit à l'Enfant-Christ, est un ange allemand à tête charnue et bouclée, il sourit vaguement; l'autre, celui qui joue de la harpe, est grave, long, élancé, hiératique presque. C'est l'ange flamand, l'ange que les Van Eyck ont pressenti, mais que Memling a fait sien en le douant de sa tendresse et de son intimité douce. Si le *Triptyque de Najera* est vraiment du maître brugeois — et les raisons dont M. Wauters étaie son affirmation sont excellentes — jamais aucun peintre ne se sera prouvé aussi inventif dans sa création de types célestes que Memling. Tous ces instrumentistes sacrés semblent de même famille, mais tous sont divers d'allure et de visage. L'expression personnelle est donnée à chacun d'eux, et vraiment, devant une telle œuvre, on peut établir qu'il s'est trouvé, en ce monde, un peintre de l'Église triomphante, comme il s'en est trouvé — nombreux ceux-ci — de l'Église combattante et souffrante. On en pourrait conclure que Memling est le grand peintre du ciel.

A Danzig, s'impose *le Jugement dernier*, à Lubeck, *la Passion*, œuvres de dimensions larges, poèmes grandioses. Il nous fut donné d'admirer ce dernier. Certes, ne possède-t-il l'ordonnance supérieure, ni la vastitude du polyptyque de *L'Agneau* des Van Eyck, mais combien, dans sa gravité et sa douleur, le drame sacré se déploie ! Au centre, *le Calvaire*. Panneau de droite : *la Marche au Calvaire, le Jardin des Oliviers, le Baiser de Judas, le Christ chez Pilate, la Flagellation, le Couronnement d'épines*, l'*Ecce Homo*. Panneau de gauche : *la Mise au tombeau* et *la Résurrection, l'Apparition de Jésus à Marie-Madeleine, Saint Thomas, les Pèlerins d'Emmaüs, l'Ascension*. Enfin sur des volets : *Saint Blaise, Saint*

Jean, Saint Jérôme, Saint Gilles. La date du polyptique ? 1491.

L'ensemble est cyclique. Une des plus dramatiques religions des peuples aryens s'y démontre. La foi, la douleur, l'espoir y prient, y pleurent, y rayonnent tout à tour. L'église où ce chef-d'œuvre s'étale renferme en ses chapelles latérales les cercueils massifs d'une série d'évêques, posés sur les dalles. Le lieu est impressionnant. Il est silencieux. Des places gazonnées l'isolent de la ville; et c'est dans ce silence, en présence de ces morts serrés dans leurs gaines de plomb, que le tableau opère admirablement son œuvre d'enseignement chrétien et de funéraire exaltation.

Le Jugement dernier de Danzig ne fait, d'après M. Wauters, que s'inspirer dans sa conception et sa composition des œuvres similaires de Roger Van der Weyden et de Stephan Lochner. Memling aurait donc réuni en ce triptyque l'enseignement de ces deux maîtres, dont l'influence, celle de Stephan à l'aurore, celle de Roger au midi de son évolution, se rencontre. Ce triptyque serait donc d'une indication précieuse; car, à notre sens, aucun historien d'art n'a fait suffisamment sentir combien Memling est tributaire des vieux artistes de Cologne. Tous parlent uniquement de son maître Van der Weyden. Nous avons essayé d'être exact et véridique en cet examen-ci. Au reste, plus on signalera l'influence germanique persistante, plus on expliquera cet art si nouveau en Flandre après les Van Eyck.

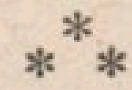
Comme miniaturiste, Memling peut s'étudier dans ses fonds de panneaux, qui, tous, semblent des pages détachées d'un missel. Aussi, dans certaines de petites dimensions, par exemple, dans celles du salon carré, au Louvre; enfin et surtout, dans la *Châsse de sainte Ursule.*

Ici, encore, un poème est chanté. La sainte en est l'héroïne, blonde, douce, tendre, ingénue. L'atmosphère en est allemande. Le sujet est rhénan. La parenté s'indique. Ursule est la sœur des vierges et des saintes du Dombild de Cologne.

Quant au travail d'art, il est flamand. On ne se doutait

point là-bas, d'une science aussi accomplie, d'une aussi aisée et complète interprétation des mouvements, d'une aussi ferme décision dans les tons et les couleurs, d'une harmonie aussi sonore et aussi habilement maintenue. Toutes les scènes sont vivantes et pathétiques. La minutie des détails ne dérange aucun ensemble. Fermeté et hardiesse, voilà ce qui hausse jusqu'au chef-d'œuvre cette série de petits panneaux parfaits.

Le catalogue des peintures de Hans Memling a été dressé. Il comprend 53 numéros, dont l'attribution est certaine; 9 autres sont à contrôler. La Belgique a conservé 14 ouvrages; l'Allemagne en possède 12; la France 9; l'Autriche-Hongrie et l'Italie, chacune 7; l'Espagne 2; les Pays-Bas 1; l'Angleterre en aurait 10.



On ne sait quand Memling naquit, mais on est fixé sur la date de sa mort. Le chroniqueur Romboubt de Doppere dut connaître Memling. Dès le mois de juin 1480, Memling payait une rente annuelle à la fabrique d'église dont de Doppere était greffier. Aussi consigne-t-il à la date du 11 août 1494 la mort de Memling et son enterrement à l'église de Saint-Gilles. Ces points ont été récemment acquis à l'histoire, grâce à des recherches précises et des investigations laborieuses.

Pendant longtemps, la fable inscrite au seuil de cette étude s'est substituée à l'histoire. Descamps, Viardot et Alfred Michiels l'inventèrent ou l'entretinrent. Grâce à MM. Carton, Weale et Gilliots, le remarquable archiviste brugeois, la voici remisée aux greniers de la légende, en compagnie de tant d'anecdotes banales et flasques comme des cornemuses crevées. C'était vieux, usé, naïf, mais ça chantait.

Le règne de Memling fut large et dominateur jusqu'au

temps de la Renaissance. Il pesa sur ses successeurs immédiats, les Patinir, les Van der Meire, les Gérard David, les Marmion. Lui et Van der Weyden emplirent, plus même que les Van Eyck, le quinzième et le début du seizième siècle de leur influence. Ils répandirent partout la peinture religieuse savante et pittoresque. Leurs décors furent, à un moment, ceux de toute la peinture européenne.

En Allemagne, ce furent les frères Dunwege et Frédéric de Herlen qui les imitèrent; à Colmar, ce fut Martin Schön. Même Wolgemuth, même Zeitblom, même Dürer doivent à Van der Weyden et à Memling une manière spéciale de voir et de disposer les scènes de leurs *Nativités* et de leurs *Adorations des mages* ou *des bergers*.

En France, les Nicolas Froment et les Fouquet ont été curieux de cet art septentrional et l'ont étudié et suivi.

En Italie, Antonello de Messine, qui vint à Bruges, non pas au temps de Van Eyck, mais de Memling, redit à ses compatriotes les leçons apprises chez nous.

En Espagne et en Portugal, mêmes métamorphoses de la peinture locale. L'influence de Memling se découvre presque dans chaque peintre portugais.

Elle est donc énorme la place qu'il tient dans l'histoire. On s'est demandé si son arrivée brusque parmi nous n'a point troublé quelque peu le courant puissant et unifié qu'avaient provoqué les génies jumeaux des frères Van Eyck. Mais Roger Van der Weyden inclinait déjà l'art flamand vers l'émotion et vers la spiritualité; Memling n'a fait que l'aider en sa révolution. Quoi qu'il en soit, son œuvre a provoqué la diversité dans notre art, il l'a étendu vers les domaines de l'âme, de la piété et de la beauté émue et profonde.

LES GOTHIQUES ALLEMANDS

Un Dieu en trois personnes : Dürer, Holbein et Cranach, tel apparaît l'art gothique allemand à ceux qui ne l'ont guère étudié. Pour le connaître et le dresser superbe, complexe, grandiose, il faut avoir la patience de s'attarder dans les musées secondaires et interroger tels tableaux d'église de petite ville : Augsbourg, Nuremberg, Bamberg, Cassel. Alors, comme il se hausse d'une poussée à belle hauteur, comme il apparaît profond, multiforme, ténébreux, comme il incarne magnifiquement cette Germanie du moyen âge avec ses croyances sauvages, ses piétés barbares, ses coutumes mystiques, et combien tel maître peu connu fait oublier parfois et diminue ceux qui portent seuls aux yeux de tous la gloire artistique de leur pays !

Oh ! les primitifs de Cologne, les inconnus d'abord, qui multiplièrent sur fond d'or gaufré toutes les douleurs du Christ et toutes les joies de Marie, puis les Wilhelm et les Stéphan, et cet étonnant De Bruyn, portraitiste admirable, caractérisant avec minutie et puissance les grands bourgeois de sa cité : toque de velours sur l'oreille, toge noire à plis lourds sur l'épaule, mains gantées longuement avec des bagues à l'index. Enfin les vieux peintres des dessus d'autel, celui de la Passion, celui de la Vierge, et le très chrétien maître du Lyversberg, qui s'en vint prendre à Memling sa

toute divine douceur pour y mêler de la suave mélancolie allemande.

Plus tard, l'école de Nuremberg s'impose victorieuse. Dürer et Holbein resplendissent. Mais à côté d'eux, et pourquoi pas au même rang? voici Zeitblom, Wolgemuth et surtout Burgkmair et Grünewald. Nous désirons souligner ces deux derniers noms.

Burgkmair pèche souvent par sécheresse de dessin et peint noir. Ses ciels ont des dais d'encre suspendus dans leur azur, ses personnages, creusés d'ombre, se découpent en images crues. Au moins en est-il ainsi au musée de Munich et à celui d'Augsbourg. Pour apprécier les meilleures œuvres de l'artiste, il faut lui faire visite à Nuremberg. Ce n'a pas été un de nos moindres étonnements que de l'admirer là. Deux tableaux : quelques *Saints* et la *Vierge avec Jésus*. Ce dernier est un des plus merveilleux gothiques qui soient.

La madone est assise sur un banc de marbre, surmonté de panneaux. L'architecture en est curieuse et les détails annoncent la Renaissance. L'enfant, dans une pose un peu gauche, s'apprête à s'asseoir aux pieds de sa mère. A droite, un paysage embrouillé de fleurs, de branches. Un ciel alourdi de nuages sombres.

Ce n'est pas autant l'expression qui frappe — quoiqu'elle soit délicieuse — que la couleur. Elle fait songer aux cuirs dorés, aux taches glorieuses de sang et de pourpre, aux couchers de soleil à travers des vitraux anciens. La disposition de la scène rappelle certains Gustave Moreau, où des Bethsabées et des Dianes se parent sur des terrasses d'ivoire. La végétation inextricable, et peut-être symbolique, accentue cette ressemblance. Outre que la Vierge a on ne sait quel mystère de physionomie et quelle étrangeté d'attitude. Ni Dürer, ni Holbein, ni Cranach n'ont réussi à réaliser une telle apothéose de tons chauds et fastueux; cela tient du très grand art, cela rayonne comme une œuvre unique, cela dépasse le siècle d'origine et parle la langue

de notre temps avec une divination miraculeuse d'accent.

Grünewald est plus surprenant encore. A Bamberg, son *Rosaire* le montre dessinateur expérimenté. A Augsbourg, sa peinture est quelconque. A Munich, elle se hausse jusqu'au faire d'un maître. A Cassel, resplendit l'homme de génie. Deux panneaux : une *Montée au Calvaire* et un *Crucifiement.*

Dans cet art allemand si austère, si pur, si catholique, que rien ne rebutait, ni les réalités du corps ni les scènes grotesques, Grünewald sonne, ou plutôt tocsine les notes féroces. Son idéal semble sortir des forêts; son pinceau n'est tenté que par de l'horreur et de l'épouvante, sa verve disparaît si elle ne peut exprimer de la torture et de l'exaspération. Ses personnages, ce sont des brigands rencontrés au coin des bois; ses Christs, des larrons; ses Saint Jean, des assassins. Leurs faces grimacent de méchanceté, leurs corps athlétiques et leurs mains sont taillés pour des batailles, la nuit. Même les Vierges, Grünewald les dessine terribles. Rien ne se dévoile moins religieux à prime vue, et pourtant ce n'était qu'un croyant profond et naïf qui pouvait peindre ainsi.

Quand on parcourt certains coins de pays, en Belgique l'Ardenne, en Allemagne la Souabe, un art farouche se découvre encore aujourd'hui dans certains calvaires construits au long des routes ou parmi des carrefours sylvestres. Les sculpteurs de ces pendus divins sont soit des sabotiers de village, soit des scieurs de long. Ils croient à un Dieu sauvage comme eux et le taillent tel.

Grünewald obéissait à une inspiration pareille.

Son crucifié du musée de Cassel est vert et pustulé de caillots de sang. Les pieds, ils sont crispés, tortionnairement; la tête, un buisson d'épines la troue et la dépèce; les mains, elles sont large ouvertes et les bouches de leurs deux plaies énormes crient à la mort.

Un ciel bourrelé de douleur et de ténèbres stagne sur la montagne. Une nature sinistre se tait effrayamment autour. Des cassures rouges la zèbrent ci et là.

Marie et l'apôtre regardent, et toute une menace et toute une vengeance luisent en eux.

La couleur du tableau semble faite avec du vinaigre qui imbibait l'éponge du bourreau; elle grince et hurle.

Grünewald était contemporain de Dürer : toute la gloire est allée vers ce dernier. Celui-ci est plus accessible, plus mesuré, plus parfait. Il est classique et rien ne heurte l'admiration quand elle monte jusqu'à lui. Pourtant, on ne sait quoi d'excessivement personnel, de caractéristiquement teuton, de désespérément humain nous attire vers l'autre. Nous trouvons injuste qu'on ne place pas à même hauteur ces deux gothiques, et pour dire toute notre pensée, nous nous sentons enclin à dire que Grünewald mérite le premier rang; s'il a moins de talent et d'acquis que Dürer, il a peut-être plus de génie.

Art moderne, 15 août 1886.

MATHIAS GRÜNEWALD

I

Le 15 août 1886, après une visite au Musée de Cassel, t'écrivis dans un périodique bruxellois (1) ce morceau d'ar-jicle que je me permets de rappeler ici :

« Un Dieu en trois personnes. Dürer, Holbein, Cranach, tel apparaît l'art gothique allemand à ceux qui ne l'ont guère étudié. Pour le connaître et le dresser superbe, complexe, grandiose, il faut avoir la patience de s'arrêter dans les musées secondaires et d'interroger tels tableaux relégués dans de petites villes : Augsbourg, Nuremberg, Bamberg, Cassel. Alors, comme il se hausse d'une poussée à belle hauteur, comme il apparaît profond, multiforme, ténébreux, comme il incarne magnifiquement cette Germanie du moyen âge, avec ses croyances sauvages, ses piétés barbares, ses coutumes mystiques, et combien tel maître peu connu fait oublier parfois ou diminue ceux qui portent seuls, aux yeux de tous, la gloire artistique de leur pays !

« Oh ! les primitifs de Cologne, les inconnus d'abord qui multiplièrent sur fond d'or gaufré toutes les douleurs du Christ et toutes les joies de Marie, puis les Wilhelm et les Stephan et ce remarquable De Bruyn, portraitiste déjà

(1) *L'Art moderne*, article reproduit plus haut

très expert qui caractérise avec minutie et puissance les riches bourgeois de sa cité. Enfin les vieux peintres des polyptyques d'autel, celui de *la Vie de la Vierge,* celui de *l'Autel de Saint-Séverin* et surtout celui du *Lyversberg,* qui s'en vint prendre chez nous, en Flandre, à Memling et à Van der Weyden et à Thierry Bouts, la divine douceur pour y mêler la suave mélancolie allemande.

« Plus tard, l'école de Nuremberg s'impose victorieuse. Dürer resplendit. Holbein rayonne. Mais à côté, et pourquoi pas au même rang, voici Schaffner, Baldung Grien, Burgkmair et surtout Grünewald...

« Grünewald était contemporain de Dürer : toute la gloire est allée vers ce dernier. Dürer est presque classique et rien ne heurte l'admiration en ascension vers lui. Pourtant on ne sait quoi d'excessivement personnel, de caractéristiquement septentrional, de désespérément humain nous attire vers l'autre. Nous trouvons injuste qu'on ne place pas au même rang ces deux gothiques et, pour dire toute notre pensée, nous nous sentons enclin à affirmer que Grünewald mérite le premier rang; s'il a moins de talent et d'acquis que Dürer, il a plus de génie. »

Voilà huit ans que ces phrases furent écrites. Je n'avais vu alors que les deux toiles du musée de Cassel, actuellement transportées à Tauberbischofsheim. Aujourd'hui que j'ai fait le pèlerinage vers l'œuvre total, je ne changerai rien à l'admiration déployée en ce premier article; au contraire, je la renforcerai.

La Vogue, journal hardi qui intéressait en ce temps-là très violemment les jeunes écrivains français, reproduisit à Paris ces notes consignées dans *l'Art moderne.* On m'écrivit, au sujet du peintre que je signalais, plusieurs lettres; mais ce fut tout, et mon enthousiasme resta isolé.

Celui qui fit, dans la suite, connaître Grünewald au public passionné d'esthétique, celui qui dirigea la curiosité et l'admiration jeunes vers le maître lointain et ignoré, ce fut

Joris-Karl Huysmans, l'écrivain curieux, patient et artiste de *A rebours* et de *En Rade*.

Son dernier roman, *Là-Bas*, qui date d'il y a trois ans (1891), célèbre le maître d'Aschaffenburg en un style précis et exalté, et le proclame à la fois le plus forcené des réalistes et le plus grand des idéalistes. A mon sens, l'écrivain français comprend imparfaitement le peintre allemand, mais qu'importe ? C'est lui, Huysmans, l'admirable styliste revenu des pays de la chair vers les régions de l'âme, qui a le plus largement ameuté l'attention vers la transcendantale puissance d'expression et la pénétrante originalité de Mathias Grünewald. Il a été le parrain de cette gloire récente, en retard depuis deux cents ans sur la justice.

En Allemagne, le même délaissement eut lieu. En 1887, un Belge francisé, M. Alfred Michiels, critique d'art au journal *Le Temps*, signalait les chefs-d'œuvre de Grünewald conservés au musée de Colmar, en Alsace. Malheureusement, il les attribuait à Dürer. Et il ajoutait : « Personne ne les voit, personne n'en dit mot. MM. Schweighauser et Golberg les ont oubliés dans leur grand ouvrage sur l'Alsace. Fiorillo les ignore complètement. Enfin Kugler, qui vient de publier une histoire de la peinture allemande, n'en dit mot... »

En ces années de critique rudimentaire et hasardée, l'héritage de notre maître était dispersé en divers domaines. Dürer accaparait la grosse part. Baldung Grien prenait le reste. Toujours les grands noms — grands surtout parce qu'ils sont connus — absorbent ce qui les entoure.

Autrefois, ici, en Belgique, Van Eyck accaparait tels tableaux de Memling; Memling prenait pour lui toute l'œuvre de Thierry Bouts; Quentin Metzys entamait celle de Romerswaal.

Les œuvres de Grünewald que les Allemands étudièrent d'abord furent celles du Musée de Colmar. Nous avons vu qu'Alfred Michiels les inscrivait à l'actif de Dürer; le Dr Woltmann, par contre, les attribue à Baldung Grien et

M. Charles Goutzwiller à Guido Guersi, un Italien, moine et précepteur à l'abbaye d'Isenheim.

Les autres pages disséminées à Munich, à Cassel, à Bâle, à Francfort, furent toutes, un certain moment, assignées faussement à tels peintres célèbres, tandis que certains tableaux secondaires — à preuve : *les Béatitudes de la Vierge*, du musée de Mayence — furent cartouchées : Grünewald. Il y eut confusion sur confusion. Les dissertations habiles et savantes, barrées de notes et de textes, se succédèrent. La haute critique d'art — faite le plus souvent par des archéologues qui ne sont en rien artistes — se battit les flancs, selon toutes les règles de la bonne discipline documentaire, pour n'aboutir qu'aux affirmations contradictoires. Le tout se compliqua et s'embrouilla si bien et si vite qu'on en vint à se demander si Mathias Grünewald avait même existé. Aujourd'hui non seulement il est prouvé que Mathias Grünewald a vécu et était peintre, mais encore qu'il y eut un autre Grünewald du nom de Hans, graveur et dessinateur, et même qu'il y eut un pseudo-Grünewald auquel on impose les œuvres faussement attribuées jusqu'aujourd'hui à Mathias, œuvres qui sont traitées et composées et arrangées à la manière du vieux Cranach.

Pour arriver à ce résultat, voici comment il fallut procéder.

Celui qui visite Colmar, Bâle et Tauberbischofsheim est frappé par une série d'œuvres toutes extraordinaires et personnelles. Ni Dürer, dont le goût était trop italianisé pour les concevoir telles, ni Baldung, dont l'élégance ne se serait jamais dénaturée jusqu'à admettre de si tétaniques laideurs, ni Cranach, dont la naïveté était trop ingénue, ni Holbein, dont le *Christ mort* est d'un style trop parfait et d'une correction trop soignée, n'ont pu signer les œuvres précitées. Elles sont toutes au delà ou en deçà de l'art de ces maîtres. Elles prouvent une autre pensée, une autre âme. Elles sont parentes; qui en fit une les fit toutes, tellement elles sont spéciales à travers toute l'histoire de l'art.

On en peut conclure qu'un peintre a dû exister au XVIe siècle en Allemagne qui pratiqua un art unique, différent de celui de n'importe lequel de ses contemporains, un art dont les qualités essentielles ne semblent passionner et éblouir que les esthètes d'aujourd'hui.

Cet homme, quel est-il ? Pour le découvrir, il suffit de pouvoir, avec certitude, mettre son nom sur une seule des œuvres. Immédiatement après, l'œuvre entière lui sera, justement, attribuée.

Parmi les volets du rétable d'Isenheim conservé à Colmar, on remarque un saint Antoine armé du tau des antonistes, debout sur un piédestal enguirlandé de lierre. A gauche du saint apparaît un démon qui casse un vitrail. En Allemagne, il n'est qu'une seule œuvre présentant pareille disposition.

Or Sandrart, le peintre et biographe allemand du XVIIe siècle, atteste qu'il a entendu parler d'un tableau proférant un tel sujet et se distinguant par un tel arrangement, et que ce tableau était de Mathias d'Aschaffenburg, qu'il nomme pour la première fois Mathias Grünewald. Sandrart ajoute que le tableau est à Eisenach, mais il confond des localités voisines. C'était à Isenheim et non à Eisenach que le *Saint Antoine* se trouvait.

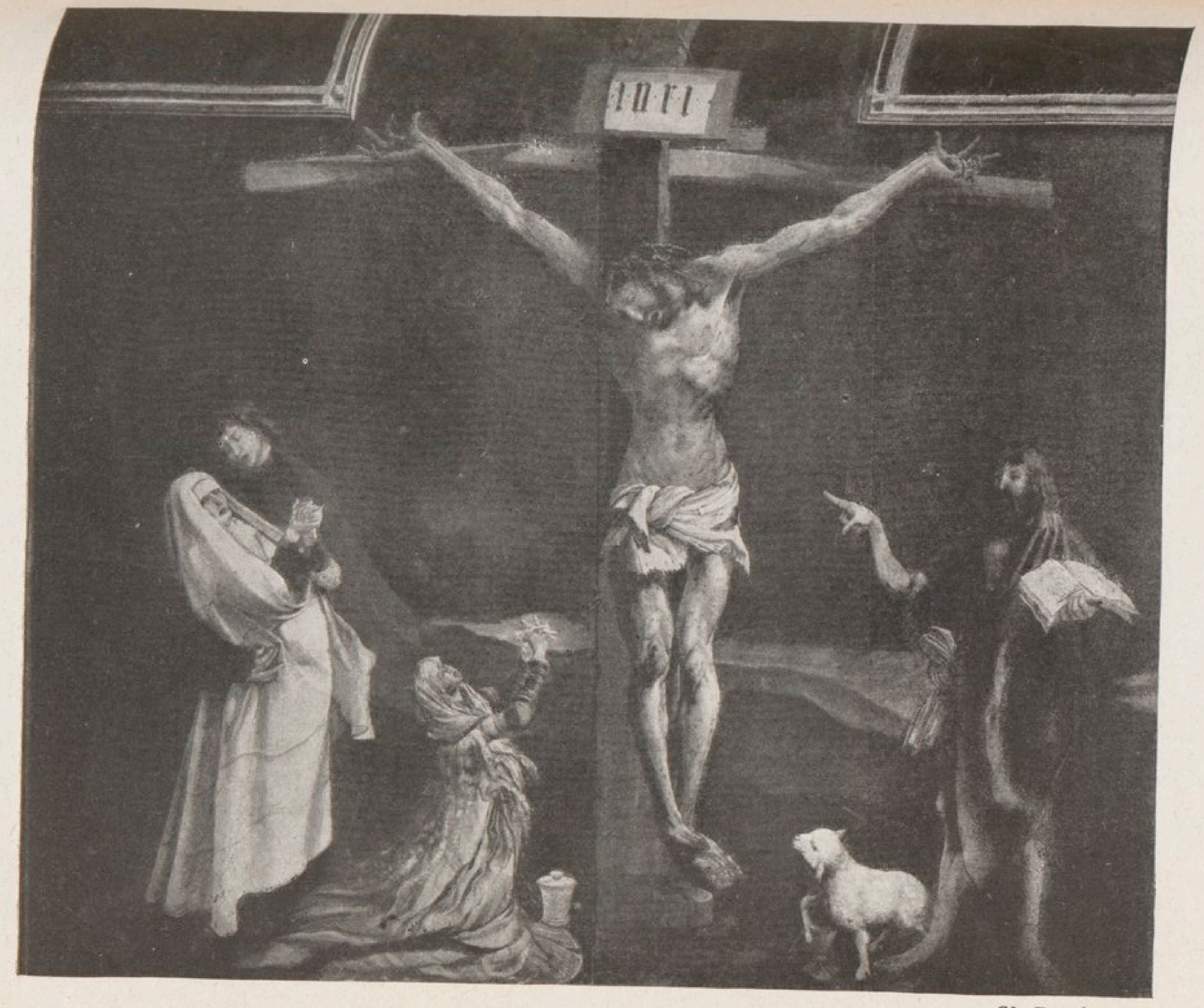
Ce texte est décisif. Si Grünewald est l'auteur du *Saint Antoine,* il l'est du retable tout entier, c'est-à-dire du polyptyque de Colmar qui se compose de neuf parties. Il l'est, en outre, de tous les tableaux qui s'apparentent de manière décisive à ce retable-là.

Mais les chroniques se taisent-elles sur Grünewald davantage ?

Le libraire Vincenz Steinmeyer, de Francfort, dans un livre sur la gravure sur bois, nomme, à côté de Dürer, un Mathias d'Aschaffenburg. Ce livre date de 1620.

En 1573, Bernhardt Jobin parle d'un certain Mathias Von Oschenburg.

Dans l'inventaire de Basilius Auerbach, qui date de 1586,



Cl. Bruckmann.

MATHIAS GRÜNEWALD. — *Le Christ en croix* (Colmar).

on cite parmi les noms des artistes celui de Mathias de Aschenburg. Ces différents noms, pris à des sources diverses, pourraient bien couvrir le seul maître dont nous nous occupons. Les commentateurs et les biographes de ces temps lointains ne devant pas être ferrés sur la géographie, on peut affirmer que Mathias von Aschenburg ou Mathias von Oschenburg (ces deux villes n'étant pas connues, je crois, en Allemagne), ne sont autres que Mathias von Aschaffenburg, c'est-à-dire Mathias Grünewald. Il en résulterait aussi qu'il serait né à Aschaffenburg puisque c'est le seul nom de ville qu'on accole invariablement à son nom.

Donc, Mathias Grünewald, quoi qu'on en dise, a existé; il est l'auteur d'une série de chefs-d'œuvre intimement apparentés; il a vécu à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe siècle, en même temps que tous les grands peintres germaniques : les Dürer, Holbein, Burgkmair, Cranach, Baldung et Beham.

II

De quelle manière vivait Grünewald? Les Dürer et les Holbein et les Burgkmair se sont mêlés au monde savant ou aristocratique de leur temps. Le nom de Dürer s'unit à ceux de la Réforme, celui de Holbein brille à la cour d'Angleterre. On les connaît par leurs voyages et par leurs aventures, par la situation que les grands leur ménageaient et par l'amitié dont parfois leurs modèles couronnés les gratifiaient. Holbein fut l'historien de la cour d'Henri VIII; il a peint une époque comme un psychologue, et quand aujourd'hui encore on veut étudier le caractère du terrible et voluptueux roi qui tortura l'Angleterre entière, sans que sa bonne santé en pâtît, on aime à regarder le petit portrait qui se conserve au Musée de Kensington. Dürer renseigne sur Erasme, Mélanchthon, Pirckheimer, Luther. Il est théologien; il est même humaniste

un peu : la Renaissance l'enflamme, les idées de libre examen le séduisent, toute la nouvelle Allemagne du XVIe siècle traverse son œuvre.

Tout autre nous apparaît Grünewald. Rien en son travail n'indique qu'il s'inquiétât des idées révolutionnaires. La Renaissance, dont la mythologie s'imposait aux Dürer et aux Baldung et dont la fable leur fournissait des sujets mondains, ne l'émeut guère. Il reste, comme les Schöngauer et les Lochner, uniquement un peintre religieux, ce qui, de son temps, signifiait un peintre populaire. La vie du Christ, la douleur de la Vierge, la béatification confirmatrice des saints par l'art miraculeux le sollicitent seuls.

On ne le rencontre ni à la cour des princes ni des rois; il ne voyage ni en Italie comme Dürer, ni en Angleterre comme Holbein; il est, si j'ose le dire, un peintre local. L'humanisme, qui créera si vite le scepticisme et qui produira Erasme deux siècles avant Voltaire, ne le touche pas.

Fut-il protégé par l'électeur Albert de Brandebourg? cette opinion baisse aujourd'hui, puisqu'il est certain que tous les tableaux commandés par cet évêque et attribués, soit dans le musée de Darmstadt, soit dans celui d'Aschaffenburg, à Mathias Grünewald, doivent lui être enlevés et assignés à ce peintre que la critique allemande désigne sous le nom de pseudo-Grünewald.

Donc voici un artiste silencieux et humble, qui travailla avec génie, dans son coin, sans que la Gloire s'en émût.

Et, pour confirmer cette conjecture, nous trouvons dans Sandrart, parmi les rares lignes qu'il consacre à Grünewald, celle-ci : « Il vécut surtout à Mayence une vie solitaire et mélancolique; il eut des tristesses en son ménage. »

Cette phrase, me semble-t-il, nous montre sous un jour authentique l'homme que devait être Grünewald, et nous lui restituons son décor d'existence, là-bas, en ces rues vieilles des cités rhénanes, autour des cathédrales formidables et douloureuses comme son art. Il devait être un effacé très

voisin des artistes inconnus qui ornementèrent, sans jamais signer, les murs des hôtels de ville et des églises, très proche aussi de leurs âmes pleines de terreur et de mysticisme, sauvage, très enclin aux superstitions, et croyant, avec toute la foi dont quelqu'un est capable, à l'effrayante réalité de la passion du Christ et à l'infaillibilité des Écritures.

La beauté, telle que les Latins l'entendent et telle que les Dürer, les Holbein, les Baldung la recherchèrent, n'était point son fait. Il était septentrional des pieds à la tête, sans compromission, sans trouble. La vieille Allemagne panthéistique, mais violemment baptisée sous Charlemagne, sourdait en lui et de lui. Il ne regardait ni au delà des monts, ni au delà du Rhin. Il ignorait l'étranger.

Ce sont de tels artistes, longtemps dédaignés parce qu'ils sont restés uniquement eux-mêmes et qu'ils n'ont point subi leurs voisins, longtemps négligés parce qu'ils ont évité de donner à leur art d'illustres patronats, qu'aujourd'hui on recherche et que l'on aime. Outre tous leurs mérites, il y a une probité parfaite, une honnêteté fondamentale et comme une naïveté touchante qui se lève et flotte au-dessus de leurs œuvres. Et plus ils sont restés volontairement dans les ténèbres, plus on met de zèle à leur vouer, à travers les siècles, une brûlante et lumineuse admiration.

On sait encore que Grünewald travailla à Francfort où il eut un élève du nom de Philippe Uffenbach.

Mayence, Francfort, Aschaffenburg sont des villes voisines. Elles forment le premier centre où ses œuvres ont été peintes. Là, la première partie de sa vie a dû s'écouler. Ensuite il est descendu au sud, vers Isenheim en Alsace, et c'est à Bâle, Colmar et Tauberbischofsheim que nous examinerons les pages de ses dernières années.

Son existence se divise donc en deux périodes, grâce à ce double séjour au nord et au sud, et, chose curieuse, à chacun de ces séjours correspond une manière de peindre.

Pour comprendre un artiste aussi profond et aussi tragique

que Grünewald, il faut s'abstraire d'une foule d'idées admises et sanctionnées. N'importe laquelle de ses grandes œuvres déroute au prime examen : on y voit des disproportions énormes, des fantaisies formidables, des mystères et des illogismes patents, des incorrections qu'il ne s'est point donné la peine de balayer de son art, des vulgarités topiques, des monstruosités et parfois des enfantillages. Rien n'est plus à rebours de la doctrine classique. Voici certes un homme d'instinct, pour lequel le raisonnement était du domaine de la théologie, mais non pas du domaine de l'art. Voici un prodigieux émotionnel. Les scènes qu'il peint, il ne songe pas un instant qu'elles ont dû se passer à Jérusalem. Toutes se passent certes d'abord dans son esprit, mais immédiatement après ses yeux les voient se dérouler en Allemagne, comme projetées hors de lui dans l'ambiance immédiate. Ses personnages sont ceux qu'il rencontrait dans la ville ou dans les champs; ses sites sont noirs, sinistres, nus, septentrionaux. Il aime l'horreur et le drame dont il a senti trembler son âme quand la guerre des paysans ravageait sa contrée — plus sauvage, plus brutale, plus carnassière que n'importe quelle autre guerre. Son temps était féroce, son art l'est aussi. Il n'imagine les choses que sous leur aspect funèbre et sanglant, en une atmosphère de vendredi saint, quand les montagnes se fendirent du même coup d'éclair que les nues et qu'il y eut communion dans la terreur entre l'humanité et Dieu.

Puis, en tant qu'Allemand de race profonde, il se laisse envahir par le mystère, tantôt lumineux et joyeux comme une clairière, tantôt nocturne et lourd comme les futaies et les taillis.

A l'horizon de l'art allemand règne une forêt continuelle que tout artiste germain, fût-il musicien comme Wagner, poète comme Wieland, Schiller, Gœthe ou peintre comme Grünewald, traverse. La vie, la couleur, la musique de la forêt, ils les ont senties et exprimées. et c'est par elles aussi

que le songe panthéistique a effleuré leur âme. D'où le fantastique du Tannhäuser, celui de Faust, celui de la *Tentation de saint Antoine* du musée de Colmar. D'où, chez Grünewald, tels personnages latronesques qui semblent sortis d'un bois; d'où ses radieuses peintures d'un ciel s'ouvrant comme une aube ou s'étalant comme un clair de lune; d'où enfin certaines sensations d'angoisse, d'étouffement, de frayeur et de violence. Les forêts formidables de la Germanie sont le vrai milieu où respire l'art allemand dans la poitrine de ses plus hauts poètes : elles lui donnent non seulement des lieux d'action pour ses drames et ses épopées et ses légendes, mais encore elles lui insuflent son esprit. L'art allemand existe comme la forêt, donnant même sensation et procurant mêmes pensées. Pensées touffues, mais profondes; émotions tristes et infinies comme le vent qui courbe les cimes des arbres; obscurités philosophiques juxtaposées à des clartés; brumes, là-bas, au bout des chemins, d'un jugement irréprochablement aligné; effrois lunaires et fantastiques que précisent les sorcières et les magiciennes.

C'est parce que Grünewald fait tant songer à la forêt, à ses ténèbres et à sa nuit, et aussi aux drames sinistres et sauvages qui à travers les siècles ont dû s'y passer, pendaisons, sacrifices, meurtres et tortures, qu'on pourrait définir ce tant terrible, tant tragique, tant sauvage artiste *un peintre à faire pleurer les loups,* résumant en cette exagération la qualité de l'émotion qu'il propage et le genre de scènes qu'il choisit de préférence.

III

Examinons maintenant ses œuvres. Celles d'abord qu'il peint au bord du Rhin et du Mein et qui sont les moins connues ou plutôt les moins certaines : *le Crucifiement* de Mayence, les volets du musée urbain de Francfort, les mor-

ceaux d'œuvres conservées dans l'église d'Aschaffenburg.

Ensuite nous entamerons la série de Colmar, les deux pendants de Tauberbischofsheim, le quadro de Bâle et enfin la page unique de Munich.

Vous connaissez Mayence, à qui sa cathédrale romane assigne dans la mémoire un aspect massif. Lourdement, la ville s'étend au long des eaux vertes du Rhin, en face du Mein, qui pousse vers elles ses flots rouges. Un grand pont transversal mène vers elle et vers son palais grand-électoral, dont le style rappelle que Versailles, aux XVIIe et XVIIIe siècles, dominait les rêves luxueux des plus grands princes. C'est dans ce vieux palais que se trouve le musée.

J'y courus au débarqué, en août dernier, anxieux de connaître l'œuvre de Grünewald que MM. Dennin et Charles Blanc y avaient rencontré.

Un polyptyque quelconque, de valeur secondaire, avec des personnages aux nimbes pleins, aux vêtements dépliés d'après le style des Schöngauer et des Isenmann, des vierges aux grands fronts hauts, des scènes ménagées à la façon des gothiques allemands que les Van der Weyden et les Bouts avaient influencés. Rien de moins Grünevald que ces panneaux.

L'huissier de salle, pendant que je me désenchantais devant la *Vie de la Vierge* — c'était le titre du polyptyque — retourna brusquement un tableau étiqueté « Inconnu » et représentant à son avers une *Adoration des Mages*. Je vis apparaître sur le revers un *Crucifiement* tragique, dressant le meurtre sur un fond noir. La croix montait grandie en un paysage de solitude; un corps terriblement macéré par le supplice apparut. D'emblée je devinai un Grünewald, mais un Grünewald seulement à mi-chemin de son but, un Grünewald qui s'essaye et qui est en train de se conquérir. Toute la critique allemande, qui commence à peine à s'inquiéter du maître, s'étonne de ne trouver que des œuvres toutes faites, des œuvres de maturité et de ne surprendre

aucuns prolégomènes à ce soudain éclat de férocité et de terreur qui marquent Grünewald et en font le peintre unique. Après avoir longuement étudié cette page, qui porte au catalogue du Musée de Mayence le nº 1500, nous croyons y découvrir ce que la critique allemande cherche. Et puisque nous savons qu'à la cathédrale plusieurs tableaux de notre maître ont été enlevés par les Suédois, lors de la guerre de Trente ans, il faudrait rechercher si là-bas, dans les musées du Nord, il n'existe point quelques panneaux pareils au *Crucifiement* que je signale. Du coup, tout le travail de Grünewald pendant son long séjour au bord du Rhin serait connu.

A Francfort, le musée Staedel attire avant tout l'attention : il est là-bas, au bord du Mein, installé en un bâtiment nouveau, très soigneusement aménagé et éclairé. On y voit d'admirables Baldung Grien et un Dürer étrange et clair. On n'y rencontre Grünewald; celui-ci s'indique au musée de la ville.

Sandrart affirme qu'à Francfort notre maître collabora à un triptyque de Dürer et qu'il en fit les volets. Mais ces volets reconnus et examinés n'offrent aucun rapport avec le faire de Grünewald.

Pour découvrir le maître, il faut se rabattre sur deux grisailles, l'une représentant *Saint Cyriaque*, l'autre *Saint Laurent*. M. Schmid a découvert le monogramme de Grünewald sur l'une d'elles.

La petite ville franconnienne d'Aschaffenburg est célèbre par son église et son château. Le temple est bâti sur une montagne; un escalier en grès rouge y conduit. Des saints érigent leurs statues sur les marches, une galerie de cloître ancien court autour des nefs; l'ensemble est délabré et intime. L'intérieur est quelconque.

Nous voici en présence d'une sorte de *Pieta* dont la composition à prime vue dénote une œuvre authentique. Elle contient en puissance l'admirable prédelle du Musée de Colmar : les deux sujets sont apparentés.

Le Christ est étendu dans la mort ou plutôt affalé dans la décomposition de la mort : le corps est vert et comme spongieux; la tête a chu dans la défaite de l'agonie, si bas qu'on ne peut croire qu'au bout de trois jours elle heurtera du front, pour monter au ciel, la pierre du sépulcre. C'est bien l'homme dans toute sa misère, dans toute la profondeur de la déchéance physique : on dirait un paquet de chairs et d'ulcères mêlés et jetés à la voirie.

Et déjà se lève dans cette œuvre la caractéristique du talent de Grünewald, qui consiste à pousser vers l'extrême, jusqu'à la dernière limite du possible, quoique toujours dans une direction logique, n'importe quel sentiment, n'importe quelle situation, n'importe quel geste. Oh ! le Maître !

A trois cents pas de l'église, se carre le vieux château d'Aschaffenburg : édifice en style allemand de la Renaissance d'où montent quatre tours angulaires. Dans la cour, on entend un bruit de fontaine, et quand l'heure sonne, une pluie de notes tombe de l'horloge dont reluit le cadran d'or. Le catalogue énumère *onze* Grünewald. On se croit à l'heure où les trésors vont apparaître et l'on est entièrement déçu. Aucun de ces tableaux n'appartient au peintre aimé. Tous sont soit de Cranach, soit de son école. Et nous nous trouvons ici en présence de ce tas d'œuvres de reflet et de seconde main qu'on s'est entêté à attribuer à Grünewald et qui ne dénotent aucune parenté avec son art.

Le château d'Aschaffenburg n'est donc point, comme l'église, un lieu de pèlerinage pour les fervents du maître.

De toutes les pages rencontrées jusqu'ici, c'est évidemment *le Christ mort* ou *Pieta* de la cathédrale d'Aschaffenburg qui s'affirme la plus importante et la plus spéciale. Elle indique vers quels domaines de violence le génie de Grünewald va s'orienter. Désormais ses œuvres auront toutes ou *presque* toutes ce caractère. Je dis presque, car, à certaines heures, par réaction et par contraste, nous le verrons composer pieusement les scènes les plus joyeuses ou les plus triom-

phales, sans toutefois abandonner l'étrange et l'excessif. Il sera clair et céleste immodérément, comme il était féroce et tragique : en ces deux voies, il dépassera également tous ses émules.

Au musée de Bâle, le nom de Grünewald couvre deux numéros du catalogue. Une *Résurrection* dans le style et dans le ton du *Jugement* conservé au Musée germanique de Nuremberg et un *Crucifiement*. Le premier nous paraît apocryphe. Il aiderait à constituer un nouveau Grünewald apparenté à certains Flamands et Hollandais, soit à un Lucas de Leyde, soit à un Engelbertsz; un Grünewald affadi, en tons pâles et rosés, en un mot un Grünewald diminué. Et les preuves manquent pour affirmer cette déchéance.

Mais la *Crucifixion* du Musée de Bâle est d'une tout autre qualité d'art. Elle est très caractéristique et très grünewaldienne. Elle contient en puissance les *Crucifixions* de Colmar et de Tauberbischofsheim. Elle semble un essai, un germe. Pour la première fois, en cette page de petite dimension, on surprend le drame divin tel que Grünewald le concevait; nocturne, exacerbé et solitaire, se passant là-bas, quelque part, au bout de la terre, en des tête-à-tête terribles. Le ciel est d'encre. La terre d'une couleur étrangement verte. Plusieurs personnages forment un groupe sous le gibet : Vierge, Madeleine, saintes femmes. Le Christ meurt déchiqueté, bouffi, lamentable. Sa peau semble trouée comme une éponge; elle dégoutte de sang. Un soldat cuirassé et casqué lève un geste d'attestation et de proclamation, et ce geste fait prévoir celui du saint Jean-Baptiste au Musée de Colmar, un des plus hauts, des plus grands, des plus éloquents qui soient dans la peinture.

On peut donc attester non seulement que cette page du Musée de Bâle est un incontestable Grünewald, mais aussi qu'elle a été peinte, si l'on en excepte celle de Mayence, avant toutes les autres qui profèrent un sujet identique.

Les deux importants panneaux qui séjournent aujourd'hui

à Tauberbischofsheim étaient placés, il y a dix ans, au Musée de Cassel. Je me souviens encore de l'impression ressentie quand pour la première fois je les y admirai comme une merveille soudaine. J'ignorais jusqu'au nom de Grünewald. J'étais tout à la louange des seuls Dürer et Holbein, qui ouvraient et fermaient à mes yeux le domaine de l'art allemand.

Et voici que surgissait un inconnu certes aussi grand et profond, mais plus extraordinaire qu'eux. Qu'était le Christ mort de Holbein en comparaison de ce formidable pendu ?

Assurément je me souvenais combien le maître d'Augsbourg avait réalisé, grâce à son pinceau correct, précis et sûr, toutes les apparences de la misère physique : torse d'où les os font saillie, pieds livides et exsangues, mains crispées et maigres et comme ratatinées dans la mort, bras roidis, ongles noirs et la tête lamentable et retombante, avec des yeux si tragiques que toute l'humanité souffrante et dolente semblait mourir en eux.

Mais Grünewald ! Son Christ est un géant mis en croix. Le gibet mal dégrossi, on le dirait taillé dans un arbre millénaire. Un énorme buisson troue de ses épines la tête du Dieu. La forêt entière semble avoir servi au supplice.

Le drame se passe en un lieu sauvage où le sol est travaillé par les forces immémoriales et apparaît contemporain des cataclysmes géologiques. Un ciel strié de nuages longitudinaux et qui s'en va vers l'infini d'un horizon inépuisablement triste allonge des barres d'encre par-dessus la terre. Et l'impression s'accentue que le monde total collabore au martyre du Christ.

Le supplicié, de par le seul fait de sa taille énorme et de l'indéfinie étendue de ses bras et de l'immensité de ses mains ouvertes, surplombe l'humanité comme une victime universelle. Si maintenant vous vous représentez que, par un miracle d'art, Grünewald est parvenu à donner à chaque voix qui sort de ces mille plaies corporelles un accent de

détresse, que dans la torsion des pieds, dans l'affaissement des membres, dans la défaite de la tête qui tombe vaincue sur la poitrine, il a enfermé un tel paroxysme de douleur qu'un homme ne pourrait le subir et qu'il faut pour le souffrir un Dieu, vous comprendrez que la conception de notre peintre est autrement haute et grande que celle d'Holbein.

La *Montée au Calvaire* qui se trouvait à Cassel en face du *Crucifiement* était une page cruelle dont les couleurs aigres et comme souffrantes exhalaient de l'étrange et astringente douleur.

Les deux tableaux, au milieu des paisibles maîtres flamands et colonais qui les entouraient, proféraient un art corrosif qui mordait les yeux et l'enthousiasme, soudainement.

IV

Dès que j'entrai dans le musée de Colmar, qu'on s'obstine à appeler musée Schöngauer, alors qu'il serait si juste de le baptiser musée Grünewald, les deux toiles de Cassel disparurent ou plutôt diminuèrent d'importance devant le polyptyque de chefs-d'œuvre qui s'offrit à moi. Ici, je me trouvai non plus en présence d'une ou deux pages, mais en face d'un poème complet, sorte de drame en plusieurs actes dont les deux volets, représentant saint Antoine et saint Sébastien, eussent été le prologue.

Le musée de Colmar est installé dans un ancien couvent; la sculpture en pierre occupe les galeries et la cour du cloître; la peinture occupe la chapelle. Seuls quelques bois polychromes ornent un autel dressé au fond du chœur. Presque toutes les œuvres ainsi rassemblées proviennent d'Isenheim où florissait aux siècles gothiques une abbaye d'antonites. Des merveilles y étaient accumulées depuis des siècles; chaque abbé avait au cours des temps affirmé par des témoi-

gnages artistiques son passage au pouvoir, et le plus célèbre, Guido Guersi, avait fait exécuter l'œuvre capitale, je veux dire le polyptyque du maître-autel.

Vient à passer en tempête la Révolution française : l'abbaye fut dépouillée et ses trésors conduits à Colmar. Voici la relation du fait d'après le catalogue du musée qui date de 1866. « Un arrêté du Directoire exécutif du district de Colmar, en date du 24 vendémiaire an III, avait chargé les citoyens Marquaire et Karff de rechercher dans les églises et maisons religieuses supprimées, ainsi que dans le domaine des émigrés, les objets d'art ou de science dont la conservation pouvait offrir de l'intérêt. »

Et les commissaires donnèrent le résultat de leur mission en tels termes :

« Nous avons parcouru tous les points de la surface du territoire où la recherche des objets d'art ou de science nous appelait. Ce travail n'a pas été infructueux; il nous a mis à même de préserver de la destruction plusieurs monuments de peinture et de sculpture que nous avons ensuite transportés à la bibliothèque du district. Mais en faisant d'heureuses découvertes dont nous joignons l'inventaire, nous avons eu le regret de remarquer que d'un côté l'ignorance avait détruit des objets très précieux qu'elle prenait pour des vestiges de la féodalité et que d'un autre côté l'insouciance des commissaires en avait laissé détruire le plus grand nombre. »

Voilà le texte administratif.

La tradition ajoute que l'abbaye d'Isenheim où les commissaires de la République s'étaient rendus était une des plus belles du monde, et que des chariots de peintures et de sculptures en furent extraits soit pour être vendus, soit pour être rassemblés en un musée.

Colmar ne possède donc qu'une partie des merveilles d'Isenheim. Mais cette partie, composée des sculptures de Desiderius Beichel, des panneaux de Gaspard Isenmann,

des diptyques de Schöngauer et du polyptyque de Mathias Grünewald, constitue un ensemble unique.

Grünewald apparaît à Colmar dans toute sa force, et toutes les qualités et les défauts de son imagination et de son art, mieux qu'ailleurs, se dévoilent ici. Il se livre tout entier, sans se modérer comme à Munich, sans se chercher comme à Bâle. Il n'a d'autre préoccupation que de se donner tel qu'il est, tirant de sa nature un tel excès de personnalité que son œuvre est qualifiée par la critique grave d'œuvre fantaisiste. Fantaisiste, soit ! mais alors on peut affirmer que les fantaisistes sont les plus grands des peintres.

L'œuvre entière profère les plus nets contraires : douleur et joie; drames sombres, idylles fraîches. Dans un des panneaux, *la Tentation de saint Antoine,* toute la diablerie de l'enfer chrétien est invoquée; dans un autre, *la Nativité,* un ciel d'anges joueurs de luths et de psaltérions descend sur la terre. La résurrection glorieuse s'oppose au crucifiement et la vie à la mort. Le contraste devait être la fondamentale manière de sentir d'un esprit aussi paroxyste que Grünewald. Tout violent est antithétique. Tout antithétique est disproportionné.

Dans *le Crucifiement,* le Christ est énorme, la Vierge et saint Jean apparaissent de taille moyenne. Quant à Madeleine, on dirait une poupée qui se convulse au pied du gibet. Dans *la Nativité,* au troisième plan, se lève un groupe d'hommes plus hauts de stature qu'une église qui se trouve au second plan. Dans *la Résurrection,* le Christ si haut dans *le Crucifiement* est, au contraire, de dimension grêle et mesquine.

A côté du contraste et de la disproportion dans le sujet et dans le dessin, voici qu'on surprend l'anachronisme dans la conception. Saint Jean-Baptiste, qui était mort quand la passion du Christ s'ouvrit, assiste au drame du Calvaire.

Ce qui particularise encore Grünewald, c'est la couleur.

Contrairement à la plupart des Allemands, il en a le sens. Dürer est sec et parcimonieux, Holbein, si l'on en excepte certains portraits, est coupant et tranchant de ton, Baldung est inégal plus que personne. Avec le vieux Cranach, Grünewald est le seul Allemand qui n'ait pas peur de l'opulence et de la force de la couleur. Il en sait le charme, il l'étend en tons rompus, en désinences et en nuances, il réalise des équilibres de grandes taches lumineuses, il ne symétrise point, mais il harmonise, ce qui vaut mieux. Parfois — à preuve les pages de Tauberbischofsheim — il donne à la couleur une signification émotionnelle ou morale et peint les drames en tons acerbes et crus, et les triomphes — voir *la Nativité* — en tons roses, bleus et blancs. Le polyptyque de Colmar, quand il était fermé, étalait à son avers les volets, la prédelle et le *Crucifiement* central.

Sur les volets, saint Antoine et saint Sébastien surgissent : le premier, avec en main le tau des antonites, majestueux, patriarcal et haut; le second — dites pourquoi encore cette disproportion ? — petit, ramassé, trapu.

Ils sont debout sur un piédestal ornementé de plantes vives. Traditionnellement dans ce décor architectural, Grünewald aurait dû traiter leur effigie comme des statues peintes, imitant en cela ses prédécesseurs gothiques. Il ne l'a point fait et il fut le premier à casser la séculaire coutume.

Le *Crucifiement* de Colmar est aussi génial que celui de Cassel. Il apparaît encore plus tragique. Le frisson de mort qui parcourt le corps du supplicié s'affirme plus terrible; le groupe de la Vierge et de saint Jean est d'une pathologie toute moderne : le disciple, la bouche ouverte et criante, la tête comme délabrée de désespoir, soutient en ses bras la Vierge toute raide et toute blanche que la catalepsie renverse.

De l'autre côté de la croix se plante saint Jean le Précurseur, tenant en main le livre et affirmant de son geste ramassé en une force inouïe d'attestation, la parole : « Pour

qu'il croisse, il faut que je diminue. » Ce geste tout en volonté est un miracle d'expression musculaire. La scène, autant que celle du musée de Cassel, semble se passer depuis des temps infinis et perdurer à travers les âges et surplomber le monde.

La prédelle est une page de crue douleur. Sur le Christ affalé et si piteux dans la mort qu'il y semble aussi misérable que le plus humble des hommes, Marie et Madeleine se lamentent. Les yeux de la pécheresse sont d'un égarement de désespoir et d'une piété d'amour infinis. Elle apparaît usée, abîmée dans l'oubli de sa beauté, lasse d'être jeune et victorieuse. Le long supplice de son maître l'a aveulie, en a fait une chose qui butte de peine en peine et se traîne jusqu'au tombeau pour se briser et se casser en gémissements fous et interminables. Vraiment, on entend, plus qu'on ne voit, ses sanglots et ses hurlements autour de ce sépulcre ouvert. Et tandis que la Vierge, plus contenue en son deuil, et que saint Jean, plus résigné, n'expriment que la tendresse éplorée, elle, la Madeleine, crispe et publie ses affres, s'abandonne au malheur comme jadis à l'amour, ne voulant cesser d'être la proie de son propre cœur.

Au revers du polyptyque fermé est peinte la *Nativité*. Une *Nativité* étrange et en certaines parties inexplicable, si ce n'est par une interprétation un peu hasardée.

Dans l'une des deux parties qui forment la scène d'ensemble, à gauche, la Vierge est assise en un paysage bleuâtre où dans la gloire apparaît Dieu le Père envoyant des rayons et des effluves vers Marie. A mi-côte des montagnes s'ébauche un groupe d'archers et se situe l'église — dit-on — des antonites d'Isenheim.

Cette façon d'entendre la naissance du Christ en dehors du décor traditionnel de l'étable et du bœuf et de l'âne et de saint Joseph nous induit dans la tentation de biffer le titre assigné à cette œuvre par tous ceux qui s'en sont occupés. Nous voyons plutôt en cette scène une glorification de la

mère divine, et ainsi s'expliquerait cet exquis et divin concert d'anges et même au milieu d'eux la présence de leur reine future. Oh ! l'indescriptible et surprenante merveille ! Figurez-vous de la joie, de la louange, de l'exaltation, du respect, de la tendresse contenus en des figures et en des gestes d'anges agenouillés, debout, suspendus les uns sur des nuages, les autres dans l'air et dans la lumière.

Allures rares et ornementales, maintiens précieux et élégants, attitudes exquises et folles. Oh ! toute cette vie céleste et ornée, rendue par le peintre des agonies vertes et blafardes ! Y a-t-il dans l'art entier un maître qui, descendu dans les abîmes, soit monté plus haut vers le ciel ? Et tout ce triomphe pavoisé, il semble l'avoir peint avec la même ardeur, la même fougue, presque la même furie que ces Golgothas ténébreux. On admire la délicatesse de Quentin Metzys fixant en son triptyque d'Anvers la sveltesse d'une Hérodiade à côté de la prostration d'un Christ mort, mais combien autrement est délié et souple l'art d'un Grünewald !

Quand le polyptyque était ouvert, quatre nouveaux panneaux s'étalaient à la vue. C'était : *La Tentation de saint Antoine*; *la Visite de saint Antoine à saint Paul au désert ;* puis *la Résurrection du Christ* et l'*Annonciation*. Tous, à titres divers, sont étonnamment remarquables. Deux d'entre eux, *la Tentation* et *la Résurrection*, appellent un commentaire plus explicite.

La Tentation de saint Antoine est ce qu'on est convenu d'appeler une diablerie. Pour ceux du moyen âge, la tentation était plutôt une cause d'effroi qu'une séduction. La volupté se compliquait de magie, et la sorcière apparaissait comme le symbole de cette double idée, qu'aujourd'hui nous avons peine à comprendre. Inutile d'ajouter qu'en un pays de forêts et de ténèbres comme l'Allemagne, la sorcellerie était plus populaire qu'ailleurs.

C'est donc une scène fantastique et malfaisante que le maître a traitée. Son imagination toujours si excessive l'induit

à créer des monstres violents, tenant de l'oiseau, du poisson, du reptile et de l'homme, empruntant leurs couleurs aux minéraux et aux flores et leurs lignes au caprice. Tous les règnes sont amalgamés en un même type. Ces spécimens de la terreur ne sont point nombreux, mais ils sont définitifs. En presque toutes ses toiles, Grünewald a limité le nombre des acteurs qui auraient pu concourir au drame. En sa *Tentation*, il n'a point suivi les Bosch, ni les Breughel, ni les Lucas de Leyde. Il a choisi et condensé les éléments d'effroi autour d'une action. Saint Antoine est appréhendé par les diables, traîné par les cheveux, mordu, battu, saccagé; on lui livre l'assaut, comme à un monument ou plutôt comme à une idée. Le sujet se présente grandi, débarrassé de l'anecdote, simplifié et roburé.

A l'avant-plan a lieu la lutte contre l'homme, à l'arrière-plan contre les choses. Et dans la nue, Dieu le Père apparaît, envoyant quelques-uns de ses anges au secours de l'humanité assaillie.

La Résurrectiou du Christ est tellement au delà de sa date qu'elle fait songer à la conception que Rembrandt aura de l'extraordinaire, deux siècles plus tard. Le Christ jaillit du tombeau, autoritairement vainqueur, délivré désormais du linceul comme de toute misère terrestre. Un nimbe énorme l'entoure, et peu à peu son visage s'y fond et s'y décompose; on voit matériellement représenté le changement de nature qui s'opère, l'humanité se transformant en divinité et un homme se muant en un Dieu. La seule attache encore du Christ à la terre, c'est le linceul blanc et glorieux qui se déplie, allant de son corps jusqu'au tombeau ouvert. Le sol est noir. Des soldats éblouis et vaincus y sont couchés ou culbutés. L'air, que le prisme du nimbe du Christ triomphalement envahit, s'élargit en apothéose, si bien que le spectateur a la sensation de voir un authentique miracle s'accomplir. Voici peut-être la plus belle page de toute la peinture allemande. Elle tient en toutes ses parties, solidement.

Les gammes, allant des sombres vers les clairs, des noirs vers les jaunes et les roses et les rouges, se déroulent sans fausse note aucune. Si la difficulté vaincue constituait l'art, cette toile l'incarnerait prodigieusement par ces contrastes réalisés et l'étonnante vie des lignes. De mesquins critiques ont blâmé l'anatomie du corps du Christ, il paraîtrait qu'elle est incorrecte.

Qu'importe ! Se plaint-on, quand on regarde un admirable paysage, qu'un moucheron vole devant vos yeux ?

La *Résurrection du Christ* n'en reste pas moins définitivement et décisivement prodigieuse, et ceux qui veulent écraser une telle œuvre sous telles pages de Dürer correctes et soi-disant impeccables n'auront jamais raison aux yeux des artistes puissants.

Je vous ai décrit le polyptyque de Colmar et je m'abstiens de trancher la question de savoir si des peintres, élèves ou émules de Grünewald, l'ont aidé dans son long et capital travail. M. Waelz, le conservateur du musée, m'a fait, à ce sujet, plusieurs communications curieuses. Il croit à une collaboration, se fondant sur des différences de facture en telles et telles parties de l'œuvre. Possible, quoiqu'on sache tels tableaux d'un même maître où la facture change d'après les objets à traiter, d'après la nature de ces objets.

V

Il me reste à désigner un dernier tableau de Grünevald, *Saint Maurice et saint Erasme,* qui fut, sous Albert de Brandebourg, livré à l'église de Halle et recueilli à Munich et englobé dans la Pinacothèque. A Munich, l'art de Dürer paraît assagi. L'excessive poussée vers la douleur ou vers la joie, qui lui assigne un caractère paroxyste admirable, s'atténue et même s'anéantit. L'œuvre est certes belle, son allure est haute et grave, sa couleur délicate et riche,

son dessin savant. Seulement ce n'est ni la science, ni la tenue parfaite, ni la majesté que nous sommes habitués à rencontrer triomphantes dans l'œuvre grünewaldienne.

Saint Maurice apparaît dans une armure de couleur fine et argentée; saint Érasme, coiffé d'une mitre colossale et vêtu d'or et de robes sacerdotales, tel un de ces abbés royaux qui dirigeaient leur cloître comme une province fastueuse et lourde de butin conquis. Des personnages secondaires se meuvent aux arrière-plans, soulignant davantage la sagesse et la froideur de l'œuvre.

Bien que celle-ci soit, d'après les recherches contemporaines, authentique, on ne peut s'empêcher d'y voir un ralentissement d'élan et de conquête dans l'art du plus sauvage des peintres.

J'ai terminé le catalogue de ses œuvres. On lui attribue encore des toiles à Halle, à Vienne, à Aix-la-Chapelle, à Nuremberg, à Darmstadt, où sais-je! On lui impose la *Vierge au Rosaire* de Bamberg. Je crois que toutes ces attributions sont gratuites et dans ce travail je n'en veux tenir compte. Tel que je vous ai présenté le résultat de mes études et de mes recherches, il suffit à l'immortalité d'un grand génie, qui, vivant seul, sur son propre fonds, d'après ses idées et ses émotions personnelles, tout près de sa nature, mais très loin des agitations de son temps se lève aujourd'hui vainqueur de trois siècles de déréliction et commence à exercer une énorme influence posthume.

Au XVIe siècle, il hanta certes Baldung Grien, qui lui dut ses rares notes étranges. Toutefois, l'influence qu'il exerça de son vivant ne peut être comparée ni à celle de Dürer, ni de Holbein, ni même de Cranach. Aujourd'hui il conquiert maint peintre allemand et spécialement Arnold Bœklin.

Je voudrais clore cette étude en approfondissant quelque peu la nature de l'art de Grünewald.

A mon sens, l'art d'un tel peintre sort directement de l'art populaire du Nord dont nous retrouvons des restes, soit en

les calvaires bretons, soit en des pierres tombales taillées au village, jadis, quand la foi ardente et la naïveté créaient des artistes autour des plus humbles églises du monde.

Ce qui domine cet art, c'est la victoire de l'émotion sur la théorie, de l'impétuosité sur la correction, de la ferveur sur la science.

Avec des moyens rudimentaires, sans aucune habileté assassine, sans trucs, sans recettes, les obscurs tailleurs d'images dédiaient à Dieu la vision qu'ils avaient de leur humanité. Humanité triste, mais espérante humanité, telle qu'elle est déformée, caractéristique et laide en ce sens qu'elle n'avait rien de commun avec la beauté dite grecque ou romaine ou classique. Dans les sujets religieux, cette laideur s'accentuait à cause de la croyance répandue en Orient et passée en Occident que le Christ n'était pas un type de beauté. Pour un artiste du moyen âge, l'idéal se conquérait à travers la laideur physique tout autant qu'à travers la beauté physique. Et il aboutissait à réaliser des œuvres où ce que nous appelons le caractère domine.

Bien plus, quand il se livrait à son émotion, il allait jusqu'au bout, simplement, instinctivement, se souciant du bon goût comme d'une guigne, s'attachant plus aux profondeurs d'une œuvre qu'à sa surface.

Il en est résulté un art-enfant adorable, vers lequel aujourd'hui, où l'on recherche et où l'on étudie toutes les origines, nous revenons avec joie.

Quelques-uns d'entre nous vont même jusqu'à l'imiter, oubliant que rien ne se recommence ; mais tous nous l'aimons, ne fût-ce que pour sa tendresse, sa simplicité, sa gaucherie, qui protestent contre nos programmes d'art, nos théories d'art, nos écoles d'art, notre pourriture d'art. Quand Jules Laforgue s'écriait :

Je suis si exténué d'art,

certes songeait-il aux naïfs peintres et sculpteurs et poètes d'autrefois.

Grünewald se rattache à eux *directement*, mais non *immédiatement*. Déjà, lorsqu'il apparut, les écoles étaient nées, une science avait germé, ici en Flandre, là-bas à Cologne, plus loin en Italie. Il connaît donc des pratiques, il sait des arrangements, il est au courant de ce qui s'était fait en Allemagne.

Mais son âme est restée semblable à celle des primitifs, sa main seule est autre. Comme eux, il troue l'art entier de sa force abrupte et emportée; il peint la laideur; il est disproportionné, inégal, énorme et précieux à la fois; il prend ses personnages on dirait parmi des brigands et des soudards, parmi des paysannes et des maritornes; il n'est sollicité par aucune variété de bon goût; il se donne crûment, avec cynisme, avec génie. Plus tard quelqu'un d'aussi grand que lui surgira, très séparé de lui extérieurement, mais intimement lié à lui, quelqu'un qui comprendra comme lui, bien qu'avec plus d'art, les crucifixions et les résurrections du Christ, les douleurs et les joies de la Vierge, quelqu'un vivant comme lui à l'écart dans une ville de Hollande, loin des cours et des fêtes, quelqu'un dont l'idéal aussi se dresse au-dessus des misères, des agonies, des horreurs, des désespoirs et des folies terrestres, je veux dire Rembrandt. La parenté d'âme de ces deux génies est évidente et tous les deux, comme Shakespeare, sortent du fond, j'oserais dire de l'abîme populaire.

Société nouvelle, 1894, t. II, pp. 661-679.

UN DESSIN DE CLOUET

Et d'abord, dites, quand vous avez parcouru l'Europe des Musées, que vous êtes allé, vous artiste, dévotement, en pèlerinage et à Londres et à Berlin et à Amsterdam et à Munich et à Dresde et à Florence et à Madrid et à Séville, n'est-ce pas, qu'à revoir le vieux Louvre, à l'étudier et à le comparer à ses rivaux, vous finissez par conclure que c'est, somme toute, le plus complet, le plus riche et le plus beau Musée du monde? Voici quelques semaines qu'il est devenu la demeure de mon esprit, que je m'y rends avec la douce crainte et la violente attirance que les merveilles inspirent. Je me souviens du temps — j'avais vingt ans — où le Salon carré m'était le lieu le plus sacré de la terre. Depuis, certes, j'ai reconnu que cette sélection parmi les miracles de l'art était souvent malheureuse et qu'on gagnerait à ne point faire ces grotesques distributions de places et de rangs à des morts. Toutefois je rencontre, serrés entre ces quatre murs, les *Disciples d'Emmaüs*, de Rembrandt, et j'oublie la *Ronde de Nuit* vue à Amsterdam; j'y admire le *Charles I*er de Van Dyck, et je ne me souviens plus de tous les portraits de ce peintre surpris à Londres, à Anvers ou à Cassel; j'y trouve l'unique *Joconde*, et je néglige les Léonard de Milan et de Florence; je joins les mains devant la *Vierge au donateur* de Van Eyck, et l'*Arnolfini et sa femme* de la *National Gallery* me semble égalé. Je songe que non loin de

moi s'alignent le *François Ier* de Titien, le *Ciel* de Tintoret, l'*Infante* de Vélasquez, la *Kermesse* de Rubens, la *Mort d'un Évêque* par Zurbaran, le *Départ pour Cythère* de Watteau, les *Croisés* de Delacroix, les *ports* de Lorrain, les *natures mortes* de Chardin, les *nus* de Fragonard, les *portraits* d'Ingres, le *Printemps* de Millet et tant d'autres témoins de l'immortalité qui m'intimident. Ah, ce vieux et solennel Musée du Louvre, combien je crois encore, comme au temps de mes vingt ans, que c'est le lieu le plus sacré de la terre !

Dans la section des dessins, sur le panneau du fond d'un salon consacré aux gothiques et aux premiers renaissants français, à côté d'une miniature représentant le roi François à cheval, une page vieille, d'un ton jaune usé, requiert. Elle est outragée d'une large déchirure. Elle fut réencadrée souvent. Peut-être, au dernier siècle, fut-elle reléguée dans un grenier de manoir ou parmi des paperasses de famille. L'œuvre a souffert autant que l'inoubliable visage que l'artiste traça sur le champ du papier.

C'est l'effigie d'un vieux seigneur, dont je n'ai guère voulu savoir le nom, par crainte de matérialiser et de trop nettement circonscrire mon admiration. Il importe peu que le nom du modèle s'oublie, au moment où seul le nom du peintre compte encore.

Le dessin est d'une sûreté calme et forte ; aucune dureté, et les nuances les plus fines servent toutes à mettre en relief le caractère. Aucun trait qui soit d'improvisation ou de bravoure. On dirait une application patiente, une lenteur voulue, une réserve sage et puissante. Voilà pour l'exécution.

Si maintenant vous conversez des yeux et du cerveau avec l'œuvre entière, le flux de pensées qui vous assaille ne tarit plus. De quels lointains de guerre, de quelles débâcles de passion, de quelle tristesse assise au bout du monde, de quel passé de tourmente et de peine, ce visage s'est-il détourné pour vous fixer du fond d'un cadre et vous dévoiler la touchante résignation et le silence apitoyant ? Vous devinez à

quoi cette tête pense, d'où ses yeux vers vos yeux sont venus. La douceur, la misère, la désillusion, la bonté victorieuse de tout, le regret d'on ne sait quoi de haut et de suprême s'affirme et persiste en cette frêle et immortelle effigie, avec une évidence si belle qu'on songe devant elle, différemment, mais avec autant de complaisance que devant la *Joconde*.

Ce dessin devrait occuper la place première dans le salon où il est exposé. Par une marque extérieure de respect, on le signalerait ainsi au visiteur distrait qui, les tableaux vus, expédie l'examen des mines de plomb et des lavis avec une désinvolture vraiment outrageante.

Quant à ce très grand, très savant, très discret et très parfait artiste qui eut nom Clouet, pourquoi ne pas le ranger parmi les peintres souverains? Holbein semble aux yeux de plusieurs ne point avoir d'émule et devoir absorber toute gloire. L'injustice est flagrante, lorsqu'à côté de lui on rencontre Clouet, qui fit des œuvres nombreuses et décisives et qui atteignit un style qu'Holbein, bien plus préoccupé du caractère de ses modèles, ne soupçonna même pas. Que tous les deux et non pas l'un au détriment de l'autre soient célébrés par les artistes !

Et quant à l'œuvre que nous venons de signaler et d'enguirlander d'une pieuse et joyeuse ferveur, qu'elle prenne place, en ce Louvre, parmi les toutes belles ! La *Barque de Don Juan*, les *fresques* de Boticelli, l'*Ange et Tobie*, le *Grenadier* de Géricault sont certes d'admirables buts de pèlerinage. Ne pourrait-on y joindre le *Vieil Homme* de Clouet?

Art moderne, 16 août 1896.

PIERRE BREUGHEL[1]

Si Pierre-Paul Rubens représente la Renaissance drapée dans sa force, Pierre Breughel nous la montre à peine née et tout hésitante encore. Il vit sous les règnes de Charles-Quint et de Philippe II, de 1526 à 1569. Il assiste à toutes les luttes que le catholicisme et le protestantisme se livrent dans les Pays-Bas; il se rend, comme il convient, là-bas, au delà des monts, en Italie; il prend connaissance de l'art des Léonard de Vinci, des Raphaël et des Michel-Ange; il accueille dans son cerveau toutes les idées nouvelles qui, en ce temps-là, étaient perturbatrices et révolutionnaires. Il eût pu les exprimer dans son art comme n'importe quel romanisant des Flandres. Mais voici que, revenu et installé chez lui, il n'en tient plus aucun compte. C'est qu'aucune de ces idées n'était descendue de son cerveau dans son cœur. Breughel était trop autochtone pour devenir soit un Floris, soit un Otto Vænius, soit un Martin de Vos. Il était d'esprit sincère et non pas d'esprit habile; il ne cherchait pas à savoir d'où soufflait le vent du succès; il ne regardait qu'en lui-même; il voulait s'imposer tel qu'il était — ou ne pas être.

Certes, comme tout grand artiste il a reflété son temps, et c'est le diminuer étrangement que de ne voir en lui qu'un peintre rustique et drôle. Il est une sorte de Rabelais, et

(1) Conférence donnée aux *Annales littéraires* (21 novembre 1913).

le rapprocher de cet homme de génie le situe à sa vraie place.

Pourtant, il me plaît de parler surtout de ce Breughel, peintre des paysans et des campagnes. Le sujet, du reste, est assez vaste, car tout le tumulte des villes se répercute aux champs, et les flammes rouges qui dévoraient les bûchers allumés sur les places devaient jeter leur couleur jusque dans la campagne.

Quand Breughel peint *Le Massacre des Innocents*, sous Hérode, c'est un village flamand enseveli sous la neige qu'il nous montre, et ce sont des reîtres de Wallonie et des lansquenets d'Allemagne qui remplacent les soldats du tétrarque juif. Ils enfoncent les portes, ils tuent les enfants sur les genoux des mères, ils poursuivent ceux qui fuient, ils sèment le massacre et le deuil partout. Et, pendant ce temps-là, les voisins consolent déjà les voisines, et deux chiens jouent, et se poursuivent, et s'amusent sur la place ensanglantée du village. Ces deux derniers détails, qui instaurent la reprise de la vie au milieu des spectacles de la mort, renseignent sur l'esprit de Breughel. Il demeure d'allègre humeur, même quand le deuil et la ruine le cernent.

Il est de ce pays flamand qui, foulé plus que n'importe quel pays au monde, se réveille, se ranime et ressuscite toujours. Il est semblable au grand héros populaire Thyl Ulenspiegel, qui, du fond de sa fosse mortuaire, se redresse vers la vie, et qui, prenant tout à coup par la main sa compagne, la charmante et naïve Neele, s'en va à la barbe des fossoyeurs en leur criant :

— Est-ce qu'on enterre Ulenspiegel, l'esprit, et Neele, le cœur de la Flandre? ils peuvent dormir; mais mourir, jamais !

Notre peintre vécut à Anvers et à Bruxelles, en Campine et en Brabant.

Bien que, dans le fond de ses paysages, il ne manque guère de silhouetter une montagne, ce sont les plaines et les villages de son pays qu'il peint surtout. Un décor de col-

lines lui semble un encadrement adaptable à des champs de blé ou à des routes de neige, et, naïvement, en utilisant quelques anciens croquis pris dans les Alpes, à l'entour du Brenner, il rehausse des choses flamandes d'un prestige italien. A part ce détail, rien n'est plus autochtone que sa manière de comprendre la nature. Il en fait son amie, il n'aime qu'elle, il la traverse tous les jours, il lui parle pendant ses promenades, il fait son portrait sur chacune de ses toiles. Avant lui, la nature n'était qu'un accessoire dans la composition des scènes religieuses; elle apparaissait dans le fond des tableaux, on la surprenait à travers une fenêtre ouverte, ou bien encore du haut d'une terrasse; l'homme occupait seul le décor et l'absorbait. Ainsi, dans l'art de Van Eyck, et de Memling, et de Van der Weyden, à peine aperçoit-on quelques arbustes, quelques parterres et quelques collines. Je sais bien que ces grands maîtres ont raison d'accorder la plus grande place à l'homme et à ses gestes et que leur composition est la seule qui soit logique ! Je ne puis m'empêcher, toutefois, de vous montrer combien Breughel s'en éloigne tout en nous charmant et tout en nous intéressant quand même. Qu'il nous apitoie sur *Le Portement de la Croix*, qu'il nous renseigne sur *La Fuite en Égypte*, qu'il nous détaille *La Montée au Calvaire*, c'est, avant tout, un paysage qu'il nous présente. Si je n'avais peur d'employer un mot trop moderne, je dirais que c'est un panorama. Et, parmi ce paysage ainsi montré, ce n'est pas une scène, mais une infinité de scènes qu'on regarde.

Dans *Le Portement de la Croix*, il y a des gens qui, panier au bras, semblent se rendre au marché; d'autres qui s'en prennent à une femme et veulent l'étrangler; une charrette surchargée de voyageurs traverse un gué; là-haut, sur la pointe d'un roc, dominant toute la vallée, tourne un moulin. Au sommet du Calvaire, la multitude, rassemblée, fait un cercle parfait autour des croix et des gibets. Vraiment, on se demande ce que devient le Christ au milieu de ce

tumulte. Encore qu'il soit peint au centre de la toile, comme vous allez le voir, c'est avec peine qu'on l'aperçoit. La scène principale est donc noyée dans mille scènes diverses, et c'est, non pas l'unité, mais la multiplicité qui caractérise l'art de Breughel. Ce n'est pas en frappant un coup, mais cent coups, qu'il prétend ébranler notre attention, d'abord, et notre sensibilité, ensuite.

Y parvient-il? Il y réussit à tel point qu'aujourd'hui il n'est peintre au monde qui soit mieux senti et compris à travers les siècles par les artistes de sa race. Son nom s'inscrit, sinon au-dessus, du moins sur la même ligne que les noms de Rubens et de Van Eyck; on prononce ce nom comme avec joie, et les enfants, qu'il a si bien caractérisés, l'apprennent à l'école en dansant des rondes et en répétant un des proverbes qu'il a peints.

Celui qui, pour la première fois, rencontre l'œuvre de Breughel au Musée de Vienne n'en peut croire ses yeux. Le peintre lui apparaît dans toute sa gloire. Il y possède sa salle à lui, tout comme Rubens y possède la sienne. Les deux salles sont voisines. Le grand Pierre-Paul Rubens étonne et subjugue, il est fastueux et éclatant. On songe à quelque conquérant traversant des pays pleins de drapeaux flottants et de façades fleuries; il sourit à ceux qui l'acclament, bien qu'au loin fument encore les incendies et le sang répandu. Breughel ne subjugue point, Breughel n'étonne point, il attire, il persuade, il émeut, il convainc. Aucune pompe, aucun étalage, aucune grandiloquence. Son art ne se hausse point jusqu'au plan théâtral, il ne quitte jamais le plan humain et familier. Il est naïf et populaire, il est profond et touchant. On admire Rubens, mais on aime Breughel.

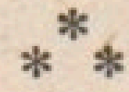
J'ai connu, dans le village où je suis né, un vendeur d'images qui, en échange des quelques sous qu'on lui donnait, expliquait aux acheteurs les contes fantastiques et fantaisistes. Ce vendeur d'images était un homme simple et bon, qui croyait aux devins, aux fées, aux ogres et au

Petit Poucet. Il ne se lassait pas d'intéresser et de charmer. Breughel me fait songer à ce pauvre marchand d'images chez qui je me rendais chaque dimanche, au temps de mon enfance; seulement, ce n'est ni de l'ogre, ni des fées, ni du Petit Poucet dont le grand artiste nous entretient, mais de la vie humaine tout entière. Quand il nous montre *Le Massacre des Innocents*, c'est toute la douleur subie par l'homme; quand il nous montre *La Montée au Calvaire*, c'est toute la religion; quand il nous montre *La Cuisine des Gras et des Maigres*, c'est la gourmandise ou bien la faim des possédants et des gueux; quand il nous montre *La Bataille des Tirelires et des Coffres-Forts*, c'est toute la cupidité qu'il flétrit; et quand, enfin, il nous intéresse au sort d'*Icare*, c'est tout l'orgueil qu'il combat.

Cette dernière image est vraiment admirable. A l'avant-plan, un laboureur entaille la terre et suit patiemment son cheval, comme l'ont fait ses ancêtres. Il représente l'humilité dans le devoir. Un peu plus loin, un pêcheur, regardant en l'air, tourne le dos à la scène pathétique et terrible qui s'accomplit dans le ciel. Là-bas, des bateaux vont sur l'eau, suivant des routes sûres et paisibles, aucun danger ne les inquiète et leurs voiles sont enflées d'un bon vent favorable. Tout est normal, tout est quotidien dans cet admirable et clair paysage. On cherche Icare, tout comme on cherchait le Christ dans *Le Portement de la Croix*; on le trouve difficilement, puisque, déjà, il est tombé dans les flots et que, seule, une de ses jambes émerge encore de l'eau. La conception est saisissante quand même, l'attention est d'autant plus attirée et surexcitée qu'elle a dû faire effort pour trouver le sujet du poème. Aussi, dès qu'elle l'a saisi, ne le lâche-t-elle plus, et cette *Chute d'Icare* — traitée par Breughel, en dépit, dirait-on, du bon sens et de la logique — est celle qui reste le plus obstinément gravée dans la mémoire du spectateur.

La vie flamande était, au XVI[e] siècle, malgré les terribles drames qu'y introduisirent les dominateurs espagnols,

essentiellement familière, naïve et joviale. Des images comme celles de Breughel, qui, parfois, confinaient au rébus, devaient y jouir d'une vogue durable. Grâce à son art d'aquafortiste, il les répandait partout. Il aimait à illustrer les proverbes et les maximes. Autour de vieux foyers qu'éclairaient de hautes flammes, dans des salles larges que décoraient aussi les poutres et les lambris, le gros et majestueux bourgeois flamand feuilletait ces belles estampes, et s'instruisait, et se délectait. Il préférait regarder que réfléchir; il aimait l'art de sa race qui, avant tout, s'adresse à ses sens, soit à ses oreilles, soit à son palais, soit à ses yeux. Tout était silencieux autour de lui; les rues d'Anvers, de Gand, de Bruxelles et de Bruges reposaient dans le calme du soir ou de la nuit; seul, le pas du veilleur s'entendait sur le pavé d'un carrefour. Dans un coin de l'appartement, un vieux luth était posé en biais sur une chaise. Alors, pour oublier les jours tragiques qui angoissaient le monde, le gros et majestueux bourgeois flamand se complaisait à évoquer le passé. Comme ses ancêtres, il s'occupait d'art. Il aimait et la peinture et la musique, et, pour que sa joie fût double, il priait sa fille de prendre en main le luth silencieux et de fredonner, pendant qu'il feuilletait quelque album illustré par Breughel, de belles chansons d'amour. Toutes datent du XVe ou du XVIe siècle; on y adapta, jadis, des paroles d'hymnes ou de psaumes; aujourd'hui, ces *lieder* sont redevenus ce qu'ils étaient à l'origine : de beaux chants populaires. Les notes n'ont point changé; seules, les paroles françaises de M. Wilder ont remplacé les vocables flamands.



Si vous me demandez de définir d'un trait l'artiste suprême qu'était Breughel, je vous dirai que c'est un gamin de village qui s'est fait peintre et qui est resté, dans la vie, le gars qu'il était à la campagne.

Van Mander, le biographe des artistes flamands, dit de lui : « Au temps où Breughel séjournait à Anvers, un marchand du nom de Frankert lui commanda de nombreux tableaux. C'était un excellent homme, qui était fort attaché à la peinture. A eux deux, Frankert et Breughel prenaient plaisir à aller aux kermesses et aux noces villageoises. Déguisés en paysans, ils offraient des cadeaux, comme les autres convives, et se disaient de la famille d'un des conjoints. Alors le bonheur de Breughel était au comble, il retrouvait son enfance, sa vie, sa joie, et il appelait tout son art à son secours pour traduire et célébrer son émotion. »

Bien plus ! Une dizaine d'années avant sa mort, il épouse Marie Coeck, la fille de son ancien maître. En devenant époux, il se fixe en Brabant, pays pittoresque, opulent et gras, qui le change de sa maigre et avare Campine. A ce moment, un nouveau flux de jeunesse semble l'envahir ; il est, désormais, le maître d'une vie assurée ; il se tasse dans la paix ; il veut travailler plus et mieux que jamais. Il découvre une nouvelle contrée, d'accord avec ses goûts profonds, avec son cœur et avec son âme. Désormais, il ne peindra plus que ce qu'il voit directement devant lui ; il imaginera le moins possible, il s'attachera à rendre l'atmosphère des choses et leur beauté dans la lumière ou dans l'ombre. Sa peinture devient plus subtile. Toute la campagne, telle qu'elle est dans sa vérité visible et délicate, devient le thème suprême de son art.

Connaissez-vous les environs de Bruxelles, non pas le bois de la Cambre ni la forêt de Soignes, mais les parties humbles de la banlieue : Nosseghem, Sterbeck et les trois Woluwé ? Oh ! les pittoresques, et intimes, et silencieux villages ! Des chemins creux, avec des aubépines, des genêts, des aulnes, y conduisent. De lourds attelages, qui grincent en de profondes ornières, s'amènent jusqu'au village. Et voici les fermes aux beaux murs blancs, aux toits violemment rouges, avec de vieilles lucarnes à leurs pignons. De

hauts fumiers lustrés de soleil, avec des coqs versicolores parmi les pailles, se tassent dans les cours; des pommes, des poires, des pêches semblent des boules en feu dans les rameaux sombres des espaliers. Filles de ferme, valets des clos, bergers des plaines, coupeurs de bois, ébranlent les échos endormis de leurs grands pas larges, et les chiens aboient quand ils les voient passer.

Au centre du bourg, s'élèvent et l'église et le clocher. L'ombre de la tour s'allonge sur les tombes du cimetière proche et en fait le tour de l'aube au soir. Elle visite le tertre de l'ancien curé, et celui du bourgmestre, et celui de la fermière, qui mourut l'an dernier, à l'âge de cent ans. Un grand mur, vieux comme les siècles, enserre entre ses quatre coins toute cette cendre funéraire et contient ainsi tout le passé et toute l'histoire de ce pauvre village. Non loin du cimetière, se carre la place. Trois tilleuls la protègent, un puits à margelle la décore. Et voici, dans l'angle le plus ensoleillé, l'auberge des *Trois Rois*, ou du *Cheval Blanc*, ou de *L'Arbre Bénit*, qui invite chaque passant à s'arrêter autour de ses tables lisses et carrées. La bière met une couronne d'écume à chaque pinte que la servante apporte.

C'est là, *Aux Trois Rois*, ou bien *Au Cheval Blanc*, ou bien à *L'Arbre Bénit*, que le grand Pierre Breughel a dû s'attarder pour traduire toute la vie des campagnes flamandes.

Il faut se le figurer peignant derrière une fenêtre à petits carreaux qu'il ouvrait dès que le temps devenait trop sombre : c'est de là qu'il fit ces *Quatre Saisons*, qui sont le trésor du Musée impérial d'Autriche. De ces quatre merveilles, la plus étonnante est celle de *L'Hiver*. Quand je la vis pour la première fois, je songeai aux plus récents tableaux modernes. Indépendamment du sujet, c'est l'intensité et l'immobilité du froid qui y sont dépeintes. Le panneau représente des chasseurs avec une meute de chiens qui s'en vont inquiéter le gibier dans la neige; ils débouchent sur une colline d'où l'on voit toute la contrée, et les étangs, et les bois, et

les hameaux, et les routes, couverts d'un énorme et comme mousseux édredon blanc. Le ciel est gris et plombé; des oiseaux, grands comme des aéroplanes, le traversent, et tout frissonne, et tout grelotte, arbres, plantes, buissons, bêtes et gens.

Les chasseurs sont au premier plan. Les grands oiseaux, qui semblent très étonnants, sont là-bas; ils ont des grandeurs tout à fait inusitées. Les étangs sont un peu plus loin. Des gamins et des gens y patinent. Et voilà les monts dont Breughel sème presque toujours ses paysages flamands, et qui étaient pour lui un souvenir d'Italie.

C'est également de la fenêtre des *Trois Rois*, ou du *Cheval Blanc*, ou de *L'Arbre Bénit*, que Breughel a dû peindre cette admirable page du Louvre : *Les Aveugles*, et cette touchante page du Musée de Bruxelles : *La Procession*. Ici, tout est si profondément rustique et religieux qu'on se demande qui jamais mieux que Breughel a compris la dévotion naïve et la tendresse pieuse. Des statuettes de saints, de tout petits saints de village, défilent un à un à travers les hameaux. De pauvres paysans se sont mis à la fenêtre et s'y sont tassés pour voir passer devant leur seuil ceux qui guérissent leurs bêtes ou protègent leurs moissons. Leurs plus belles étoffes ornent leur façade. Ils voient d'autres paysans, leurs amis et leurs frères, porter des drapeaux et maintenir sur les épaules les piédestaux et les dais. Tout cela se passe en famille, mais avec quelle intimité et quel recueillement. Tout est silence, sincérité, ferveur.

Bien que la procession ne soit qu'un fragment d'une toile détruite, elle renseigne, grâce à l'intensité même d'émotion qu'elle dégage, sur la scène tout entière.

Quand je fis mon livre, *La Guirlande des Dunes*, je me suis souvenu de cet admirable fragment. Je n'ai pu situer mon sujet dans un milieu paysan; j'ai dû le placer dans une ville, sur les bords de la mer, à Ostende. Pourtant, tout le pittoresque et toute la pompe familière que le peintre a

déployés sur son panneau, je me suis évertué de les enclore dans mon récit. Ma procession est flamande et colorée comme la procession de Breughel; mes types, porteurs d'étendards, sont pareils aux siens; la croyance que j'ai célébrée est naïve et solide comme celle qu'il dépeint (1).

***

Après avoir parlé de Breughel, je devrais parler aussi de Teniers. Celui-ci n'est qu'un Breughel amoindri et comme dépoétisé. Certes, ses kermesses de village sont savoureuses, et ses rondes bien déroulées à travers champs. Mais il ne croit pas, comme Breughel, que rien n'est plus intéressant ni plus beau au monde que la vie champêtre. Il n'aime pas ces rustauds et ces rustaudes. Il est, d'ailleurs, devenu seigneur de village, tandis que Breughel demeura toujours un paysan.

Teniers semble ne peindre la vie des humbles que pour s'amuser et amuser les autres; Breughel la peint avec tendresse et avec amour, pour lui seul. La sensibilité de Teniers est moyenne, celle de Breughel est haute parce que naïve et forte. L'un précède, l'autre suit; l'un invente, l'autre répète; l'un est habile, l'autre sincère. Breughel peint encore comme peignaient les grands gothiques, à tons plats et entiers; à travers son œuvre, on se souvient encore de Van Eyck, et de Memling, et de Van der Weyden, et de Quentin Metzys. Le grand style hiératique y continue son règne, douant d'on ne sait quelle grandeur ses moindres compositions. Teniers est un petit maître; il fignole. Il plaît à ceux qui n'exigent de l'art que le charme, faisant peu de cas de la puissance et du style. Si l'on compare, ne fût-ce qu'un instant, *La Danse des Paysans*, de Breughel, qui se trouve

(1) Voir Apendice III.

à Vienne, à *La Noce Villageoise*, de Teniers, qui se trouve à Bruxelles, immédiatement, grâce à ce simple rapprochement, on surprendra chez Breughel l'entrain allant jusqu'à la beauté épique, et, chez Teniers, le mouvement adroit, mais compassé, ne dépassant guère le charme pittoresque. Teniers et Breughel doivent nous apprendre à graduer nos admirations.

J'ai situé, je crois bien, Breughel à sa vraie place; je l'ai rangé entre Van Eyck et Rubens. Il est, comme eux, un peintre universel; il touche à tous les sujets pour les renouveler et les approprier au sentiment de son époque. Sans lui, un aspect de la Flandre nous serait inconnu. C'est la Flandre religieuse et croyante que nous a montrée Van Eyck; c'est la Flandre politique et aristocratique que nous a dépeinte Rubens; c'est la Flandre démocratique et populaire que nous a laissée Breughel. L'œuvre de ces trois génies est donc comme un triptyque qui résume sous ses trois aspects principaux un peuple tout entier; ils en ont, à eux trois, composé la synthèse. Et, tout comme l'art de Rubens, celui de Breughel émeut encore notre sensibilité actuelle. Toute une partie de la jeune École de peinture, en Belgique, se laisse influencer et guider par lui; de plus en plus, son art s'affirme donc immortel, non pas avec éclat, comme celui de Rubens, mais avec ténacité et quasi avec humilité, comme l'art des vieilles chansons.

PIERRE-PAUL RUBENS (1)

I

L'œuvre de ce maître est une ode formidable à la joie.

Cette ode que tout grand artiste compose à telles heures claires de son existence, que Dante imagine en couronnant sa *Divine comédie* des cercles d'or du *Paradis*, que Shakespeare mêle sous forme de *féeries* à son théâtre convulsif et sanglant, que Beethoven intercale dans sa tumultueuse et tragique symphonie, lui, Rubens, il la chante avec une allégresse et une force uniques, tout le long de sa vie. Voilà son miracle.

Avant lui, on n'aurait pu trouver, en toute l'histoire de l'art, un aussi triomphal prodige. Les notes hautes ne perdurent guère dans le chœur humain. Elles éclatent, s'apaisent, disparaissent. Rubens les fit retentir sans fatigue aucune, indiscontinûment.

Et sa joie n'est point monotone. Elle est d'une vie multiforme et merveilleuse. Elle enveloppe dans les réseaux de son chant toute douleur; elle mêle à ses transports toutes

(1) Cette belle étude sur Rubens a paru en 1910 à la librairie Van Oest. Toutefois le texte que nous donnons est celui du manuscrit original de Verhaeren, quelque peu différent, parce que ce texte a été imprimé d'abord dans une revue illustrée qu'il nous a jusqu'ici été impossible d'identifier. On verra, aux pages 80-81, qu'une étude sur Rembrandt avait paru précédemment dans la même revue.

les larmes et tous les sanglots; elle est l'âme humaine entière, bien que toujours elle soit la joie.

Que meure au Golgotha le Christ, que la Vierge et que saint Jean soient les témoins pathétiques de son agonie, que Madeleine, au pied du gros gibet brutal, pleure et se désespère, qu'importe? Dans les lignes, dans les couleurs, dans la splendeur rouge des soleils couchants, dans les vêtements agités des personnages, dans les cheveux ardemment dénoués et tout à coup magnifiques, dans les étoffes de soie et d'or, dans les bras convulsés, dans les belles mains tendues et suppliantes qui toutes pourraient tenir, entre leurs doigts, des fleurs, dans la composition abondante, somptueuse, décorative, dans la vie prodigieuse éclatée au sein même de ce grand deuil, la joie s'affirme, manifeste ou voilée. Aucune note foncièrement douloureuse, aucun accord irrémédiablement funèbre ou sinistre ne se fait entendre. L'œuvre tout entière se déroule dans la pompe et le faste; elle est un cortège de tableaux en route vers une cime de gloire que de joyeux soleils éclairent sans s'éteindre jamais.

Et cette joie n'est point une joie d'esprit, une joie raisonnée, une joie philosophique, mais bien une joie d'instinct, une joie sensuelle, une joie de Flamand naïf et violent. Elle s'épanouit comme une santé débordante, comme une jovialité énorme, comme — si l'on peut dire — un embonpoint d'idées et de sensations. Que parfois elle glisse jusqu'à la vulgarité, c'est possible. Le plus souvent, néanmoins, elle s'appuie sur la force et bondit jusqu'à l'art. Alors, elle devient épique et grandiose et multiplie les chefs-d'œuvre inoubliables et sacrés.

Ainsi caractérisée, cette joie s'élargit jusqu'à rappeler la joie panique dont a frémi l'antiquité dionysiaque et dont les hymnes et les mystères nous font deviner la violence et la grandeur. Toute la nature, tous les instincts y collaborent, et c'est vraiment une surprise de voir en plein âge moderne, en plein XVIIe siècle, un peintre la traduire encore et l'enclore en ses œuvres.

*
* *

Rubens était un homme d'élégance et de beauté. Où qu'il se montrât, il imposait l'admiration. Il fut rapidement célèbre. Il travaillait sans aucune peine. Plus que nul autre, il comprit qu'en art, tout est aisé — ou impossible. Il formulait ce qu'il pensait sans se critiquer lui-même, sans enrayer jamais par des scrupules sa directe spontanéité. Il œuvrait comme l'enfant joue. Ses toiles colossales semblent faites sans effort. On n'y remarque guère de « repentir ». Toute esquisse s'agrandit en œuvre.

Il aimait sa race : ses dons les plus rares lui venaient d'elle. Il en aimait la bonhomie, la gourmandise, l'ardeur brutale et rouge. La Flandre saignée et incendiée sous Philippe II se reprenait à jouir, à boire, à bâfrer. Les festins, les cortèges, les fêtes, célèbraient l'avènement des archiducs Albert et Isabelle. Une cocagne universelle s'inaugurait. Le rire flamand scandait à nouveau le refrain des chansons et des rondes paysannes. Le peuple, aussi violent dans sa gaîté que profond et tenace dans ses revers, retrouvait en lui-même ce large cœur païen que tant de siècles de christianisme n'avaient pas réussi à étouffer et qui bat encore aujourd'hui dans chaque son de cloche déchaînant, au long de l'Escaut, les kermesses annuelles.

Pierre-Paul Rubens fut donc un homme sain, heureux, fécond, apparaissant dans une époque de force, de félicité, d'abondance pour le bonheur et la gloire d'une race qui renaissait. Son œuvre est l'expression de cet accord. Il est un génie que son siècle explique, tandis que Rembrandt — ce suprême parmi les très grands — n'est qu'une merveilleuse dissonance. Les théories esthétiques de M. Taine peuvent capter en leurs mailles le génie de Rubens, celui de Rembrandt leur échappe. Comme j'ai tâché de l'établir en

cette revue même, celui-ci domine son temps et son pays : il est surhumain, il est éternel. On dirait qu'il arrive d'une autre planète donner au monde un sens de beauté insoupçonnée. Son œuvre de clarté fulgurante et sombre éclate comme un météore; celle de Rubens, au contraire, est attendue, elle continue ce que d'autres ont inauguré, soit en Flandre, soit en Italie; elle est faite de souvenirs nombreux; Michel-Ange et Titien l'effleurent, au début, de leur influence. Le seul rapprochement qui se peut établir entre Rembrandt et Rubens, c'est que tous les deux, grâce à la transcendance de leur génie, sont devenus des peintres universels.

***

Je viens de relire une série de lettres que signa Rubens. Ses correspondants? Sustermans, Junius, du Quesnoy, Peiresc. L'homme complet qu'il était s'y dévoile tout entier. Les bruits de son siècle y bourdonnent, comme en leurs ruches, les abeilles. Il s'intéresse à tout. L'antiquité qu'il adore, il l'étudie en des statues, en des camées, en des médailles. Il est un latiniste habile, un déchiffreur patient de textes et d'inscriptions énigmatiques. Ses amis sont des humanistes très renseignés, des collectionneurs et des artistes.

Il est en quête de toute nouveauté. Une découverte le transporte et le rend haletant. Lui-même recherche ceux qui cherchent et qui découvrent. Il mande à Peiresc en août 1623 :

« Je suis fort aise que vous ayez reçu le dessin du mouvement perpétuel, fait avec exactitude et dans l'intention de vous communiquer le véritable secret de cette invention. Quand vous serez en Provence et lorsque vous en aurez fait l'épreuve, je m'engage, s'il ne réussit pas, à lever tous vos doutes. Peut-être, quoique je ne puisse encore l'affirmer tout

à fait, obtiendrai-je de mon « compère » qu'il me fasse un instrument entier avec sa caisse, tout comme si je voulais l'avoir pour moi, dans mon petit atelier secret. Si je puis l'obtenir, je vous en ferai présent avec plaisir. »

Ce passage éclaire d'un jour direct les préoccupations de science et d'invention qui hantaient Rubens, et le petit atelier secret dont il parle nous dévoile on ne sait quelles recherches personnelles que le maître pourrait avoir poursuivies.

Son cerveau nous apparaît donc comme une sorte de carrefour où toutes les nouvelles voies que la Renaissance avait ouvertes aboutissent. Il est lettré, archéologue, savant, philosophe. Il se trempe dans la vraie atmosphère de son temps, dans ses courants, dans ses remous, si bien qu'un jour les rois feront appel à ses aptitudes universelles et l'enverront à travers les cours européennes avec le titre d'ambassadeur. Alors il deviendra le chevalier Rubens; il apparaîtra dans sa nouvelle dignité parfaitement à l'aise et merveilleusement doué, comme en son atelier d'Anvers devant ses toiles et ses modèles. Il charmera tout le monde, il devinera d'instinct ce qu'il faut faire et dire. Il sera celui qu'on adule et qui triomphe; mais rien, ni le succès ni la louange ne lui feront oublier qu'il est artiste et maître avant tout; et au Seigneur d'Espagne qui lui demandera s'il se distrait parfois à peindre, il répondra qu'il est un peintre qui s'oublie parfois à n'être qu'un diplomate.

Son caractère est d'ailleurs aussi heureux et bon qu'est heureuse et facile sa vie. Aucun revers. Sa femme belle lui donne des enfants clairs et beaux. Quand Isabelle Brandt mourra, il épousera Hélène Froment. Ses deux épouses et ses fils devenus ses modèles familiers seront l'ornement de ses toiles. C'est à travers eux et elles, c'est-à-dire à travers des êtres sans cesse observés et admirés, qu'il interprétera la Bible, les Évangiles, l'antiquité. C'est par eux qu'il dotera d'intimité et de vie proche et chaude l'histoire et la légende,

et qu'à jamais la froideur et la raideur seront bannies de ses évocations tragiques ou pastorales.

La haine, il ne la connaît point; l'envie, il l'écrase sous son incessant triomphe; la jalousie, elle ne peut l'atteindre. Il est secourable avec largesse. Il cherche à rendre service. La bienveillance est sa règle de conduite. Il admire ses émules avec joie. Voici une de ses lettres à François du Quesnoy. Il l'envoie d'Anvers à Rome :

« Les louanges de votre statue de saint André, placée depuis peu dans l'église Saint-Pierre, ont retenti jusqu'ici; toute la Flandre et moi, en particulier, se réjouissent de vos succès et participent à votre réputation. Si je n'eusse été retenu par la goutte et par l'âge, qui me réduisent à l'inutilité, j'irais dans les lieux où vous êtes pour voir ce chef-d'œuvre moderne et admirer la perfection d'un si bel ouvrage. J'espère toujours avoir le plaisir de vous voir parmi nous, et qu'un jour la Flandre, notre chère patrie, brillera d'un nouvel éclat par vos talents. Je voudrais bien que cela arrivât avant que mes yeux, encore ouverts pour admirer les merveilles de vos mains, fussent fermés à la lumière. »

L'unité la plus pure règne donc et dans son caractère et dans son art, et cette unité se résume en ce mot : bonheur.

Quoi de plus naturel, alors, que son œuvre — comme nous l'avons dit — soit une œuvre de joie et que cette joie, amplifiée et multipliée par un cerveau de génie, grandisse au point que peu à peu elle devienne l'idée même qu'on se fait de la santé épanouie et qu'à travers les temps, là-bas, cette joie s'apparente à l'énorme sursaut d'instincts libres et radieux que la Grèce primitive connut, dont elle fit l'objet de son culte et qu'elle dédia à Dionysos?

***

Tous les genres qu'un peintre peut aborder furent traités par Rubens : tableaux religieux, historiques, mythologiques,

portraits, paysages, scènes de genre. Que succinctement ce défilé innombrable fixe notre attention.

Les peintres gothiques comprirent l'art catholique comme un culte déployé autour de la mort. L'instinct de vie qui emportait Rubens devait nécessairement l'éloigner d'une conception aussi endeuillée. Le Golgotha où expirait un Dieu, mais d'où surgissait un monde, devenait à ses yeux, non pas un lieu de supplice, mais une montagne de résurrection et de gloire. Le Christ symbolisant la beauté nouvelle et la conscience humaine rajeunie et réveillée ne se présentait à son esprit que revêtu de force et de splendeur. C'était le Dieu du Thabor, et la Vierge, et surtout Madeleine n'étaient que l'humanité qui, à travers les pleurs, espère. Rubens n'a jamais peint la mort et, dans son œuvre, je ne sache pas qu'apparaisse le squelette.

Voici donc de nombreuses crucifixions, celle du musée d'Anvers (reproduite) celle du musée du Louvre (reproduite); voici la *Montée au Calvaire* du musée de Bruxelles, voici l'*Érection de la Croix* de la cathédrale d'Anvers, voici, en différentes collections privées, une série de Christs, cloués sur le gibet, tandis qu'agonise, derrière la montagne, un énorme soleil sanglant.

De toutes ces *crucifixions*, celle du musée d'Anvers s'avère la plus émouvante. On la distingue des autres en la titrant : *Le coup de lance.* Sur un horizon tumultueux, comme si, là-bas, se tordait un incendie, en compagnie des deux larrons convulsés et farouches, le corps du Christ, dont seuls les pieds crispés trahissent la souffrance, se dresse, les bras en croix, la tête retombée sur la poitrine. Un bourreau le transperce d'un fer aigu. La Vierge s'éplore à côté de saint Jean, Des chevaux piaffent. Un tumulte d'hommes d'armes et de tortionnaires s'agite. Des gens regardent et l'on distingue Jérusalem au loin. Toute cette scène funèbre est aussi mouvementée, aussi compacte et remuée que le serait une scène d'où la vie déborderait. Bien plus, celle qui devrait porter

le grand deuil de l'amour, Madeleine, apparaît, sous ses larmes et ses cheveux torrentiels, une merveilleuse et opulente incarnation de la jeunesse, une large plante de soleil et d'ardeur dont la seule présence nie et biffe toute foncière tristesse et instaure, malgré l'appareil de torture dressé, malgré le sang, malgré les cadavres, on ne sait quelle fête au sein même de ce supplice. Ses vêtements de soie, sa chair sapide et rosée, ses yeux qui sourient en implorant, ses bras clairs et fermes, détournent l'esprit des idées de mort et le poussent vers la vie. La douleur de la Vierge est plus mélodramatique que sincère; on ne sent pas l'affre suprême en son sanglot. Oh ! que le *triptyque* de Metzys exposé non loin du *Coup de lance* crie avec une autre voix la souffrance, la torture et la fin d'un Dieu !

Dans le *Martyr de saint Liévin* du musée de Bruxelles, l'horreur du drame se mue également en triomphe. Le pinceau violent et furieux du peintre s'exalte à enchevêtrer les lignes et à vivifier les tons et les couleurs si prodigieusement qu'on dirait qu'une réjouissance y est décrite. La langue rouge, arrachée au martyr par un bourreau coiffé d'un écarlate bonnet, apparaît entre les tenailles qui l'enserrent comme un magnifique joyau — corail ou rubis — et les étoffes d'or de la chasuble, et les palmes vertes agitées dans le ciel, et les anges rieurs et grassouillets, et l'énorme cheval blanc cabré vers les nues emportent dans un vent de lyrisme et de vertige toute angoisse, toute désolation. Encore une fois, ni la douleur vraie ni le deuil n'existent pour Rubens. Il peint des corps drapés de belles étoffes, des poitrines, des toisons, des bras clairs, des mains grasses et belles; son art sue la vie, il ne comprend rien de ce qui n'est pas elle.

Que sont ses *Jugements derniers* dressés aux murs du musée de Munich, sinon des cataractes de chairs magnifiques, des grappes d'hommes et de femmes accrochées ou dévalantes, des bouquets de mouvement fous, tombant du ciel en une furie telle qu'on ne distingue pas les damnés des élus et qu'au lieu

de l'heure des représailles, c'est l'heure de la fécondité inlassablement rouge et débordante qui semble sonner?

Même, jusque de la tête livide et convulsée de *Méduse*, la vie semble sortir. La chevelure de serpents est si terriblement vivante qu'elle emporte l'idée d'effroi et de terreur et n'est plus qu'une vigne entremêlée de pierreries et de splendeur.

Mais c'est particulièrement dans les épisodes sacrés d'où le triomphe n'est point banni que l'art du maître s'exalte. Oh! l'admirable *Adoration des Mages* du musée d'Anvers! L'Enfant Jésus étendu sur la paille a l'air d'un bel amas de fruits gras et pulpeux que sa mère étale avec orgueil. La terre riche et belle de la Flandre, les soleils larges et fécondants, son idéal de force et de lumière transparaissent en cette œuvre maîtresse et le bœuf immense couché à l'avant-plan, près de la crèche, impose encore plus que les personnages ce souvenir agreste et puissant à l'esprit. Les Rois Mages sont des colosses. L'un d'eux, le nègre, drapé de satin vert, coiffé d'un turban compact et haut, les yeux concupiscents et allumés, domine de sa violence de luxe et d'instincts toute la scène et se carre largement au centre de la toile. Certes viennent-ils de l'Orient les bons Rois Mages, et leurs chameaux dont on aperçoit les têtes l'affirment, mais l'Orient d'où ils arrivent doit être, comme la Flandre, un pays de large existence repue et gourmande, tel que Rubens se figurait toute la terre.

La Vierge entourée d'Anges du Louvre apparaît comme en une grotte de chair, et c'est l'apothéose de la maternité, et c'est d'une animalité charmante, et cela fleure le lait crémeux et frais. Des floraisons d'enfantelets dodus et comme macérés dans des roses et du beurre entourent la mère de leur patron Jésus, ils la coiffent d'une couronne, ils lui tendent des palmes, ils se bousculent, s'embrassent, regardent, admirent et jouent. Toute l'innocence nue et radieuse, toute la clarté et toute la gaieté de la fécondité et de la santé y brillent.

Marie n'y apparaît plus comme une Vierge, mais comme un symbole de la femme de Flandre où la terre et les épouses sont inlassablement fertiles.

***

Quand Paul Rubens s'attaque à l'histoire, il y mêle l'influence des déesses et des dieux. C'était l'usage, en son temps, de recourir aux puissances mythologiques pour rehausser par une intervention supérieure à celle des hommes les actes solennels des reines et des rois. Jupiter, Junon, Mercure, Apollon règnent encore dans l'art, c'est-à-dire dans la fiction, depuis que le Christ, après les avoir chassés de la réalité, domine et maîtrise la vie. Dans l'histoire de Decius à Vienne, dans les esquisses du plafond célébrant les gestes de Jacques Ier, à Withehall, dans la série magnifique dédiée au règne de Marie de Médicis, à Paris, la même compréhension s'affirme.

Une des toiles de cette dernière série s'intitule : l'*Olympe*, et ce titre, dès qu'on entre dans la galerie du Louvre où toutes sont actuellement exposées, l'esprit l'applique à l'œuvre entière. Les tableaux sont comme des Dieux qui règnent autour de la grand'salle. Une solennité d'art s'y célèbre et l'on s'y croit appelé à inaugurer on ne sait quel culte à la splendeur. Ceux qui jadis, aux temps du wagnérisme naissant, pélerinaient vers Bayreuth éprouvaient cette même émotion religieuse en écoutant, dans un théâtre de choix, bruire et éclater le drame. Il me semble qu'un lieu aussi magnifique et aussi grand s'est ouvert, ici même, depuis que le Louvre s'est fait à lui-même l'honneur d'installer comme il convient l'admirable ensemble d'œuvres que Rubens peignit pour une reine de France.

En 1621, cette commande lui fut faite. Il avait alors quarante-quatre ans. Claude de Maugis, abbé de Saint-Ambroise,

trésorier de la Reine, sur la recommandation du baron de Vicq, ministre des Flandres espagnoles, désigna Rubens comme le seul peintre capable d'orner dignement les parois des deux nouvelles galeries récemment construites au Palais du Luxembourg. Jamais le maître n'était venu en France, ou tout au moins à Paris. On se mit immédiatement d'accord sur quinze sujets pour la première galerie que Marie de Médicis voulait se consacrer; l'autre galerie serait affectée à célébrer Henri IV. Cette décoration resta toujours à l'état de projet.

Rubens se mit immédiatement à l'œuvre. Il prend quelques croquis de la Reine, d'après nature. Arrivé à Paris le 11 janvier 1622, il rentre à Anvers le 4 mars. Le 10 mai, le plan général est fixé. Le premier août, la reine adopte le projet d'ensemble.

Le 24 mai 1623, Rubens revient de Flandre avec neuf toiles. Marie de Médicis quitte Fontainebleau, les examine, les admire, les retient, et lui en commande neuf autres pour février 1625. A la date fixée, le maître est à Paris, accompagné de son élève Justus Van Egmont, afin de terminer la toile du *Couronnement* où de nombreux personnages de la cour apparaissent en vedette. L'inauguration de l'œuvre a lieu le 8 mai. Le 12 juin, Rubens et son disciple rentraient à Anvers.

Rarement, avec une rapidité plus impatiente, avec une sûreté plus impeccable, avec une aisance plus heureuse, travail d'art fut mené à bonne fin. Que d'inédits arrangements, que de nouvelles et originales mises en page, que d'audaces de style et de disposition! Elles sont loin les compositions sèchement symétriques auxquelles les grands Italiens — surtout Léonard et Raphaël — obéissaient encore. La disposition en pyramides, en groupes se faisant régulièrement contrepoids, en lignes parallèles, n'est guère employée. Une liberté savante remplace ces procédés anciens.

Dans le *Débarquement de Marie de Médicis*, dans le *Mariage de Henri IV*, le roi de France vêtu en Jupiter épouse une

Junon florentine — une ligne diagonale, formée dans le premier sujet par la rampe d'une passerelle, dans le second par un vide laissé parmi les acteurs du drame, coupe le sujet contrairement à toute règle et ne produit néanmoins aucun heurt. Le centre de la toile, au lieu d'être peuplé plus que n'importe quelle autre partie, reste vide dans *Henri IV confiant le gouvernement à la Reine.*

Dans *Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis,* la ligne d'arrangement sinue comme un S; dans la *Conclusion de la Paix,* le temple est placé à gauche de la toile, et toute la disposition, grâce à l'énorme vide à droite, apparaît symétrique. Dans la grande et magnifique page du *Couronnement de la Reine,* l'importance donnée aux cardinaux de droite ferait chavirer toute l'ordonnance si, par un inouï miracle d'audace, Rubens ne la soutenait. Oh! l'admirable cérémonie, et combien elle vit et se solennise et se déploie avec abondance et grandeur! Combien le *Sacre de Napoléon* par David paraît maigre et froid et étriqué à côté d'elle! La masse rouge des cardinaux qu'aucun autre peintre n'aurait osé imaginer et placer aussi en vedette, à l'avant-plan, fait valoir, par son hardi contraste, toute la gamme des couleurs grises, blanches et argentées du cortège royal! Et quelle lumière légère et tranquille, et combien le visage de la petite princesse se dessinant, moitié dans l'ombre, moitié dans la clarté, à côté de la Reine est à lui seul une merveille de distinction et de finesse françaises à la Clouet.

Telles toiles apparaissent comme des apothéoses dans la lumière et le soleil, telles autres s'affirment massives et solennelles, telles encore, avec leurs fleurs compactes, leurs tons ardents, leurs coins de chair ferme et rose se dressent pareilles à d'opulentes et rouges natures mortes que les virtuoses de la palette flamande adoraient peindre, comme un festin pour les yeux.

Je sais des tableaux mythologiques et légendaires de Rubens où, mieux que n'importe où, le fond de sa nature païenne

s'est dévoilé. Déjà, dans l'*Enlèvement des filles de Lysippe*, son amour de la belle vie libre et tumultueuse, de l'instinct lâché, se surprend. Le groupe avec, en son milieu, son large ton de chair claire et dorée, le rejet en tous sens des bras des victimes et des têtes et des pattes des chevaux, réalise superbement une scène de rapt et incarne à souhait l'idée de passion et de volupté. Mais c'est plus encore dans ses priapées et surtout dans ses *Cortèges de Silène* des musées de Berlin et de Munich que la force de sa joie se manifeste. Ici, la violence et la fougue s'étalent comme des eaux torrentueuses de fleuve, comme une galopée furieuse à travers les champs de la chair. Le Dieu épais et compact, enflé d'ombre et de vin, est soulevé de terre et comme porté à travers l'univers par la sarabande des ægypans et des ménades, dont les uns soufflent en des flûtes, dont les autres s'enlacent et tendent des coupes.

Et cette formidable et sensuelle randonnée bat de ses pas inégaux la terre, tandis qu'une bacchante renversée et saoule et lourdement animale laisse monter vers sa poitrine offerte les lèvres avides de très jeunes satyres. L'âge de Pan, l'âge lointain, immense, instinctif et violent du monde revit tout entier en ce formidable poème. Il culbute toutes les barrières de la retenue et de la pudeur, il s'affirme tragique et colossal, il est au delà du bien et du mal, il est une force de la nature qui passe; il est trop grand pour être jugé cynique.

C'est grâce à de telles visions fixées sur la toile que Rubens, qui ne se distingue ni par la vigueur, ni par la grandeur des idées, ni par une philosophie haute et directrice, s'apparente pourtant aux plus hauts des artistes qui fouillèrent le fond de l'humanité et lui firent proférer quelques-unes de ses paroles éternelles. Mais ces transports et ces brutalités de passion rouge ne lui sont que passagères. A côté de la chair fougueuse, il adore la chair belle et splendide, quoique grasse toujours. Dans la galerie Médicis, les muses et les déesses abondent. Il les peint pour le plaisir des yeux atten-

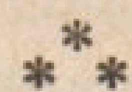
tifs aux formes de la grâce et de la splendeur. Dans l'*Éducation de la Reine* le groupe des Trois Grâces réalise un ensemble de charme puéril et délicieux. Mais ce sont surtout les *Trois Grâces* du musée de Madrid où tout son art de peintre éclate à traiter avec une maîtrise suprême les lignes des dos et des épaules, la souplesse des membres, et le ton adorable et lumineux de la chair au soleil. Son pinceau choisit les couleurs les plus chaudement dorées, les touches définitives et plus que toutes autres animées et presque tremblantes de clarté. Les ombres flottent autour des corps, s'y attardent, mais sans jamais s'attarder en leurs replis. Ce sont des caresses : la pulpe, le duvet, la transparence, tout est rendu à miracle.

***

Souvent, quand il portraiture sa femme, le maître se souvient des Trois Grâces, si souvent peintes. L'image d'Hélène Froment au musée de Vienne, connue sous le titre : *La Petite Pelisse* n'est non moins merveilleuse de chair frissonnante et claire que celle des déesses et des nymphes. Tout le scrupule de la vérité la plus minutieusement observée (on remarque jusqu'à l'empreinte de la jarretière à la hauteur des genoux) ne diminue en rien l'étonnante beauté de ce nu splendide. Une esquisse du Louvre représente le même personnage vêtu et tenant un enfant sur ses genoux. Nous voici en présence de la mère, et l'œuvre, quoique toute différente de celle de Vienne, n'en est pas moins souveraine. C'est une esquisse de maître à larges traits souples et virgulants, en belles teintes jaunes et brunes, pareilles à un bouquet de flammes d'or. La robe, le chapeau, la plume folle et légère, sont d'une souplesse étonnante. Les coups de brosse vivifient la toile, lui prêtent le mouvement spécialisé de chaque objet et de chaque geste. Une pareille ébauche est plus belle qu'une œuvre arrêtée et parfaite. Toute la haute virtuosité du

peintre s'y trahit et rien de ce qu'il a fait n'est aussi près de la vie.

En ses portraits d'hommes, son art s'assagit. Certes, le *Levantin* du musée de Cassel, *le Docteur Van Tulden* de la pinacothèque de Munich, *L'Homme Inconnu* de la galerie Lichtenstein de Vienne, nous offrent des effigies caractéristiques et superbes; mais l'image du *Baron de Vicq* au Louvre, du *Paracelse* du musée de Bruxelles, et même celle de l'*Archiduc Albert* ne s'imposent point avec la même autorité que presque tous ses portraits féminins. Exceptons toutefois la sévère et vivante tête de *Franciscain* où se lit l'énergie calme, la pensée lucide et l'austérité dogmatique. Rubens, tout comme Rembrandt, s'est plu à se peindre souvent lui-même. On connaît le Rubens de Munich où il se représente en compagnie de sa première femme Isabelle Brant, et l'on admire par-dessus tout le Rubens de Windsor si magnifiquement coiffé de son feutre. Toutefois jamais Rubens ne s'est, comme Rembrandt, montré en habit d'atelier, vêtu d'une défroque et turbanné d'une vague loque graisseuse et sale. Il n'a point cette épique familiarité vis-à-vis du public. Il se soigne, s'attife, semble se complaire à se regarder, et l'image que nous reproduisons n'est qu'une de ses nombreuses effigies produites avec un souci de tenue, sinon de parade.



Chasses, idylles, scènes de fermes et de labours, champs, vallons, jardins de campagne, parcs de châteaux, rien de ce que le paysage lui pouvait fournir de clarté, de sol, d'eau, de verdure et de vent n'a été négligé. Et le voici qui peint les arbres formidables qui gisent, déracinés, tragiques, moignons coupés, branches tordues et sur lesquels se livrent les combats étagés des chiens contre les sangliers traqués *(Chasses du musée de Dresde)*. Et le voici qui déroule, à travers

les terreaux et les prairies, les routes maraîchères que suivent les attelages et les troupeaux, et les vieilles paysannes portant des œufs en leurs paniers, et les meuniers accablant le dos de leurs ânes de la double charge, à droite et à gauche, des sacs bondés de grains *(L'Été*, galerie de Windsor*)*. Et les couples d'amants, bergère et berger, s'enlaçant au bord des fossés ou sur les tertres verts, tandis que passent autour d'eux le groupe marbré de roux ou d'encre des vaches pesantes et lourdes *(Paysage* de la pinacothèque de Munich*)*. Et puis cet éclatant et emporté tournoi du musée du Louvre, une de ses pages les plus riches de tons et de lignes ardentes où toute une furie d'armes et de lances est traduite en reflets profonds et en gestes rapides. Rubens semble s'être délassé de ses grandes œuvres en ces paysages tantôt calmes, tantôt farouches; ils semblent être ses œuvres « du bord de sa route »; mais à celui qui les examine de près, ils apparaissent cacher en eux de si réelles richesses d'art que Constable n'a eu qu'à y puiser, à larges mains, pour y apparaître tel qu'un maître et initier à la vraie compréhension de la nature les peintres anglais du commencement du XIXe siècle et à leur suite ceux du continent.

***

Parmi ses sujets de genre — car en vrai peintre du Nord qu'il était, les mœurs, les coutumes, les intérieurs, la vie quotidienne et intime ne pouvaient pas ne pas l'attirer — le plus célèbre et le plus typique n'est autre que la *Kermesse* du Louvre. Sa fougue et sa force étaient évidemment trop brûlantes pour la comprendre et la dépeindre posément et calmement comme Teniers. Il fallait qu'il la rêvât violente et sensuelle, tout comme jadis il avait rêvé sensuel et violent le cortège de Silène.

Dans la *Kermesse* éclate le même formidable principe de

joie. La sarabande moderne avec ses rustres et ses maritornes, avec ses enlacements et ses ivresses, semble également battre de ses pas inégaux la campagne et se dérouler à travers les villages comme les menades et les ægypans antiques semblaient traverser le monde. Dans les deux scènes, la vulgarité, la bassesse et le cynisme sont sauvés, grâce à on ne sait quelle ardeur épique et quelle jeunesse et quelle bonhomie dans la force que l'on ne rencontre, dans l'art entier, que chez le Falstaff de Shakespeare. Tous les vices : gourmandise, ivrognerie, luxure, sont célébrés et chantés, en un mode majeur si éclatant qu'on oublie les paroles, pour n'écouter que la formidable musique. Il n'y a ni retenue, ni halte, ni sourdine. Elle éclate brutale, avec des coups de cymbales, des ronflements de cuivre, des bondissements de grosse caisse, mais un tel art préside aux orages des sons que nul à l'entendre n'oserait ne songer qu'aux détonations burlesques des orchestres de foire. La *Kermesse* demeure une magnifique page de vie et de folie mêlées, une exaltation admirable des instincts de la foule, une belle coulée de couleurs rouges et hardies à travers les prés verts, jusqu'aux horizons bleus. Et la ligne sinueuse de la danse et les gestes déjetés en tous sens des danseurs soulignent de leur tumulte la turbulence que l'idée de fête villageoise éveille dans l'esprit.

A considérer le prodigieux amas de chefs-d'œuvre religieux, légendaires, historiques, fantastiques ou réels que la seule main de Rubens a tirés de l'inconnu, on le peut comparer à quelque force suprême qui recréerait le monde et le ferait tenir et vivre dans un emmêlement de lignes et un vêtement de couleurs non encore aperçu. Son dessin n'est tributaire d'aucun canon, d'aucune formule. Il n'est point l'emprisonnement du mouvement dans une forme; il est la fusion du mouvement dans l'espace. Il est toujours exact, s'il n'est point toujours précis; il n'est pas un contour, il est une délimitation. Pour certains, la ligne isole un objet de l'ensemble des choses; pour Rubens, tout est à la fois en mou-

vement et toute ligne se marie avec sa voisine, si bien que la toile entière apparaît comme une torsion de flammes multiples dans un brasier. Tout est à la fois distinct et fondu. Ce dessin, si éloigné de celui qu'on enseigne, est celui qu'adoptent tous les vrais peintres. Pour eux, la nature qu'ils voient dans ses relations, dans ses ensembles, dans ses compénétrations, ne fait point un sort spécial à telle ou telle de ses parties. La vie universelle court et bout dans tout, dans les choses aussi bien que dans l'homme, dans l'air, le vent qui passe, le ciel qui bouge, l'horizon qui change, aussi bien que dans l'objet qui, à tel moment de pose, fixe surtout l'attention. Bien plus, tout mouvement emprisonné est un mouvement mort. L'immobilité pure n'existe pas. Elle est un concept de l'esprit. Toute statique est au fond dynamique. Au reste, la forme de Rubens est à tel point unie avec sa couleur qu'il est dangereux de l'en séparer. C'est cette dernière qui le charme et l'exalte, presque exclusivement. Il a trouvé mille harmonies nouvelles et audacieuses. Sur un fond brunâtre ou gris, qui apparaît tel que le ton fondamental en musique, il projette les rouges, les verts, les jaunes, les bleus, les violets, toute la chanson des notes hautes ou graves, frêles ou appuyées, vives ou atténuées. Il se joue des difficultés orchestrales, il change, sans que jamais éclate une dissonance, les registres de son instrument; il passe du solide au fluide, de la clarté à l'ombre, de la force à la délicatesse, de l'emportement au calme, et c'est toujours avec une aisance souveraine qu'il satisfait les yeux.

Certes puise-t-il à pleines mains dans la réalité étalée devant lui, mais nul moins que lui n'en est l'esclave. Avant de chercher la couleur locale, la couleur authentique, il réalise d'instinct une harmonie. Il transpose. Dans l'admirable tableau du musée de Madrid *Atalante et Méléagre*, une symphonie de rouges et de verts s'accuse. De grandes masses d'arbres ployées, peignées et fouillées par le vent forment un magnifique et compact décor à la chasse écar

late de la chasseresse. Les vêtements, les chairs, les armes sonnent violemment dans ce tumulte. Mais, outre ces tons de sang et de meurtre répandus sur les personnages, certaines racines d'arbres, telles touffes de feuilles, une patte de chien, un pli de terrain, un sentier, mille détails, que la stricte observance de la vérité marquerait d'un ton, soit de terre, soit de rameau, deviennent, sous le pinceau du maître, des notes violettes ou rouges, et l'ensemble de l'œuvre oscillant entre ces deux fortes couleurs complémentaires, infiniment variées, mais partout présentes, triple la force de sa sonorité et de sa vie. Ce procédé que l'instinct de Rubens lui dicta le rapproche fort des maîtres modernes. Chez eux comme chez lui, tout est sacrifié aux harmonies. L'ombre se sensibilise. Elle se colore et s'anime. Elle n'est point la chose morte et opaque que les peintres bolonais et même les hollandais affectionnaient. Qu'on examine la vie des ombres dans telles pages de la galerie Médicis, surtout celles que projette sur lui-même tel corps de muse ou de déesse largement éclairé. Immédiatement la surprise et le charme naîtront de les voir si légères, si mouvantes, si délicates. Avant que le sujet même intéresse, l'œil est flatté par la merveille et la fulgurance des œuvres. Non seulement les couleurs les plus fortes s'équilibrent et s'épousent, mais il n'est pas jusqu'à la couleur d'or — écus qui tombent d'une corne d'abondance, ou flammes qui s'échappent d'un flambeau — dont la violence et la crudité ne soient fondues dans l'ensemble. Au point de vue uniquement peintre, ceci est un inexplicable prodige. Et pourtant le voici patent dans le *Couronnement de Marie de Médicis* et l'*Échange des Princesses en l'Ile des faisans*. Nul donc avant Rubens, pas même les Titien, les Véronèse et les Tintoret ne se sont aussi rapprochés de nos recherches et de nos préoccupations d'art contemporaines, et, s'il est un maître moderne parmi les anciens, c'est lui assurément, lui et ses continuateurs, les Fragonard, les Boucher et les Watteau.

Son œuvre et sa technique examinées, sa vie large, ardente et sans cesse active touchée, on dessinerait à grands traits un jugement global en affirmant que, s'il n'est point le plus grand, du moins est-il le plus prodigieux des peintres. Comme Hercule entre dans la vie, il envahit l'art. Les travaux du dieu grec se comptent, les siens ne se peuvent nombrer. On en oubliera toujours, tellement sa fécondité fut large. Les catalogues précis, patients et méritoires auront beau serrer et comme endiguer ses travaux, ils ne le pourront contenir tout entier. Son œuvre déborde de partout. La mesure du plus grand effort est inférieure à sa mesure. Il ne travailla que quarante ans. Et ce qui demeure paraît être non pas le fait d'un homme, mais d'une école entière.

Rubens est une génération à lui tout seul. Il eut à ses côtés Van Dyck et Jordaens. Crayer, Segers, Snyders, Fyt, Corneille de Vos illustrèrent Anvers en même temps. Ils sont tous de grands artistes. Leurs noms s'éclairent de magnifiques et immortelles lueurs.

Néanmoins on se demande ce qu'ils eussent atteint dans l'art, si Rubens ne leur avait montré la route des sommets. Tous ont marché par ses chemins. Tous ont regardé la vie du point où il la regardait lui-même. Il est dans les yeux de chacun d'eux. Il est dans leur main, dans leur pensée. Il les a éveillés après leur avoir fait faire son rêve. Ce sont ses *Adorations*, ses *Crucifixions*, ses *Descentes de Croix* qu'ils peignent légèrement modifiées, ce sont ses décors cossus, ses paysages, ce sont ses ordonnances et ses mises en page qu'ils adoptent. Et cette influence violente et torrentielle se répandra dans l'art européen total, en France, en Angleterre, en Allemagne. Rubens, que l'art strictement officiel redoute, que Ingres proscrirait pour n'exalter que Raphaël, eut néanmoins, en un sens opposé, une action aussi profonde et durable que le grand Italien. Ce sont les deux aimants, l'un positif, l'autre négatif, qui tiennent entre leurs deux pôles l'art tout entier, brûlant et embrasé.

Il traduit son pays, mais de manière si large que c'est l'humanité entière qu'il découvre dans la Flandre. Il ne particularise jamais au point que son art rejette la généralité et la synthèse. Bien au contraire, il laisse ce rétrécissement aux petits maîtres du Nord. Lui, il est le Flamand qui s'est fait Européen. Il voyage en France, en Italie, en Angleterre, en Espagne. Ces déplacements sont du reste une caractéristique des grands peintres de sa race. Van Eyck fut comme lui hélé par les horizons. Il poussa jusqu'à Grenade et séjourna à la cour des rois mores. Des documents l'attestent.

Dans une rue solennelle de sa cité, près de l'actuelle place de Meir, Rubens se fit bâtir un palais. L'ordonnance en est large et fastueuse. Colonnales, salles hautes, jardins taillés en architectures symétriques. Il y vécut longtemps. Il y travaillait entouré d'élèves et d'admirateurs. Sa vie fut seigneuriale. Il se plaisait dans le faste. On le voyait quotidiennement, en guise de délassement, faire sa promenade équestre autour des remparts. Ses deux femmes étaient aussi belles que des déesses et grandissaient de leur beauté ardente le séjour noble qu'il s'était choisi.

La mort le surprit, l'esprit encore magnifique et intact. Jusque dans ses dernières œuvres, l'ascension continue de sa force se prouve. Chaque œuvre terminée lui est un tremplin pour bondir vers une œuvre encore plus haute.

Non loin de sa demeure, s'élève l'église de Saint-Jacques avec sa grande tour carrée pleine de lourdes et formidables sonneries. C'est là qu'à cette heure il repose

...au bruit du grand bourdon,
Et sur sa dalle unie ainsi qu'une palette
Un vitrail criblé d'or et de soleil reflète
Encor ses tons rouges et forts, pareils à des brandons...

Il naquit en 1577 et trépassa en 1640

REMBRANDT [1]

Rembrandt est un monstre aux yeux de la masse. Il vit dans un monde supérieur et merveilleux que son imagination porte en elle et qui devient son vrai milieu à lui. La légende éternelle abolit ou plutôt absorbe son temps et son heure en un temps et une heure éternels.

Il crée des architectures profondes et folles, il se promène en des sites de songe, il vêt ses personnages de costumes baroques ou somptueux : les hommes en or, grands prêtres, rabbins et rois surgissent dans son art; il invente, comme Shakespeare, toute une région de chimère et de poésie, et tout comme Shakespeare, il reste, malgré ces débauches de rêve et de splendeur, ausi profondément et foncièrement humain qu'il est possible de l'être. Oui, tous ces fabuleux agencements de décors, de lumières et de toilettes, oui, toute cette ivresse qui semble le douer du vertige des voyants, ne le distraient point un seul instant de l'humanité éternelle. Il unit tous les contrastes en une œuvre, il mêle en un sujet la vérité la plus saignante et crue à la fantaisie la plus imprévue et la plus libre; il est le passé, le présent, le futur; il est, pour tout dire, un de ces vivants prodigieux et rarissimes où respire et se développe et se

(1) Extrait de *Rembrandt* (Collection *Les Grands Artistes*) Paris, Henri Laurens, éditeur.

manifeste l'idée que les poètes aiment à se faire de quelque dieu, s'incarnant de siècle en siècle en des êtres surhumains.....

*
* *

Le fond du caractère de Rembrandt est d'un inconscient et monstrueux égoïsme. Tous les hommes suprêmes sont taillés de la sorte. Ils ne vivent que pour leur art, et leur art, c'est eux-mêmes. Ils agissent toujours avec candeur, sans se rendre compte de l'étonnement qu'ils suscitent. Ils trompent ceux qui les regardent par leurs gestes bienveillants et quelquefois admirables, ils sont grands et sereins dans l'infortune, mais tous leurs actes, quelque magnifiques qu'ils soient, ne sont que la manifestation de leur orgueil. Leur vertu, ou plutôt leur absence de tares et de vices, ne provient que de leur indifférence souveraine pour tout ce qui n'est pas eux. Ils se haussent à un plan supérieur où le bien et le mal ne procèdent ni de l'effort, ni de la lâcheté. Les plus intelligents sourient à l'humanité, la plaignent, essayent de la consoler, s'étonnent des misères qui ne les atteignent pas, acceptent le bonheur qui ne les touche pas, et passent à travers les jours et les années comme indemnes de tout ce qui atteint l'espèce.

Rembrandt est un timide. Une de ses premières effigies (portrait d'adolescent, collection Pierpont-Morgan) nous le dépeint dans une attitude attentive, avec des gestes comme rentrés, la figure douce, le regard en dedans. C'est une porte ouverte sur sa nature. Une grande candeur s'y dévoile.

Et ce timide est en même temps un puéril. Il le sera dans toutes les circonstances de sa vie jusqu'à sa mort. Il s'aime ingénument. Dans la bonne ou mauvaise fortune, dans la joie ou dans le deuil, toujours il chérira ses traits, son allure et son port. Comme un enfant devant un miroir,

il se plaira à regarder son rire, ses pleurs, sa grimace. Il les peindra tels qu'ils sont, sans même songer à avoir peur du ridicule. Il trouve bon tout ce qu'il fait et veut qu'on le sache et qu'on le voie. Il ne peut admettre qu'on ne prenne intérêt à ce qui l'intéresse. Sa joie déborde jusqu'à l'ostentation, elle n'a aucune retenue, aucune pudeur. Et cet amour immodéré de soi, il l'étend à ceux qui vivent à ses côtés. Les siens, c'est encore lui-même. A ces yeux, ils ne vivent que de son existence. S'ils sont beaux, c'est comme s'il l'était lui-même. Son père, sa mère, son frère, sa sœur, sa femme, ses enfants, sa servante, ses amis, il les peint avec joie comme il se peint lui-même. Il les illumine de sa lumière, ils coexistent avec lui, ils servent à son bonheur, ils sont attirés par lui hors de leur réalité et transportés là-haut, tout là-haut, dans son rêve.

Mais par un curieux phénomène, sitôt que les êtres ainsi absorbés par l'égoïsme naïf et merveilleux d'un homme se détachent de lui, leur perte ne lui est pas aussi profondément ni aussi infiniment sensible qu'on le pourrait croire. Quand Saskia qu'il aimait tant quitta la vie, Rembrandt s'en consola relativement vite. Il lui suffit qu'une autre femme, une simple servante que son imagination adopte, traversât son existence pour que sa douleur tarît et que le trou qu'avait fait la mort dans son rêve fût comblé.

Et de même, s'il supporta, sans cesser de travailler, la ruine, c'est que les jugements du monde l'agaçaient, mais ne l'abattaient point. Tant que lui-même n'était pas atteint, rien n'était irrémédiablement perdu. Au fond de lui régnait toujours l'illusion. C'était comme une jouvence où il se retrempait. Elle était son art et sa vie tout à la fois. Elle explique son caractère et sa peinture. J'aimerais à le montrer, grâce à elle, agissant et pensant; elle éclaire ses apparentes contradictions, ses rires quand ses larmes sont à peine séchées, ses abattements suivis d'une vigueur soudaine, ses amours sans cesse renaissantes, ses oublis faciles,

ses dédains et ses mépris, ses grandeurs et ses folies. Toutes les antithèses, il les noue en faisceau et les porte droit devant lui, parce qu'il les rassemble avec les cordes d'or de cette illusion maîtresse. Il apparaît complexe et contradictoire. A la vérité, il est logique sans le vouloir.

L'ingénuité, la candeur, le don d'enfance qu'il conserva sans le ternir, le cuirassaient contre les hommes et les choses; l'indifférence et l'égoïsme brûlant en lui comme une fête avec tous leurs feux, jusqu'au soir de ses jours, lui assuraient la victoire même dans la défaite. Ce caractère, au surplus, lui était nécessaire pour son travail et pour sa pensée. S'il n'avait été armé de la sorte, son œuvre eût été interrompue à mi-hauteur et le faîte glorieux dont sa vieillesse l'a couronnée manquerait tout entier.

***

Grandir en apaisant, c'est tout l'art antique; grandir en caractérisant, c'est tout l'art chrétien. Une sérénité souveraine règne sur les interprétations de la vie que les anciens ont créées; par contre, dès que notre art, en Italie, en Flandre, en France, en Allemagne, prend son essor, une préoccupation constante du relief psychologique se manifeste. Dans les œuvres de Crivelli, surtout dans celles de Mantegna, dans les triptyques de van Eyck, dans les statues des cathédrales françaises, dans les pages de Dürer et de Holbein, ce constant et magnifique souci s'affirme, uniformément dominant. Rembrandt s'acharne aux mêmes recherches et, plus merveilleusement qu'aucun de ses prédécesseurs illustres, y réussit. La beauté divine des antiques se transforme sous ses mains en une vérité pathétiquement humaine. Son Dieu, ses Vierges, ses saints, ses Vénus, ses Proserpine, ses Diane, ses Danaé, ses Ganymède participent aux déformations, aux misères et même aux laideurs dont l'humanité souffre.

Ils sont proches de nous. Ils sont nous-mêmes. Ils témoignent — voyez le Christ des *Pèlerins d'Emmaüs* — d'une émotion soudaine, grâce au sentiment profond, pitoyable et souffrant que nous retrouvons en nous, mais que Rembrandt magnifie souverainement en eux. Ils sont caractéristiques comme jamais personnages ne le furent en art.

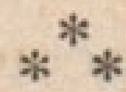
Pour la critique, trois toiles célèbres, la *Leçon d'anatomie* (1632), la *Ronde de nuit* (1642), les *Syndics* (1661), représentent les trois manières de Rembrandt. Ces divisions ont l'avantage d'imposer une méthode dans l'exploration touffue de l'œuvre totale, mais elles nous paraissent dangereuses et superficielles. Rembrandt n'a point changé de peindre d'une façon pour en adopter une autre. Il n'a jamais subi, à part celle de Lastman, aucune influence; il s'est développé logiquement, ne trouvant matière à changement qu'en lui-même. On peut donc dire, ou bien qu'il n'a qu'une manière, la sienne, ou bien qu'il en a eu une infinité, selon qu'on envisage sa continue progression unique ou son extraordinaire renouvellement, de lustre en lustre, et quelquefois d'année en année.

Il commence par peindre sec et dur et minutieux: le *Changeur* (1627), le *Saint Paul en sa prison* (1627); la facture est lourde, la couleur épaisse, brûlée, cuite. Mais la surprise apparaît dans la mise en scène. La lumière frappant abondamment les objets le préoccupe. Peu à peu la volonté de serrer de près l'extériorité le conduit à un art soigné, propret, lisse. Une harmonie de bleus, de verts pâles, de jaunes rosâtres le requiert. Certaines toiles : l'*Iscariote venant rendre les trente deniers* (1628 ou 1629), le *Christ et les disciples d'Emmaüs* (1629), renseignent sur cette phase. Vient ensuite l'influence de Lastman, le maître amsterdamois qu'il s'est choisi. La *Présentation au Temple* (1631), du musée de la Haye, ne semble point encore une œuvre personnelle. Certes, elle s'élève au-dessus des compositions

précédentes. La mise en valeur du sujet principal y est despotiquement sauvegardée; les architectures mystérieuses et colossales y apparaissent pour la première fois, mais le faire en est encore lisse et docile et timide. Le maître Lastman en a surveillé l'exécution. Dans la *Sainte Famille* (1631) du musée de Munich, l'affranchissement du génie de Rembrandt se poursuit. Le coup de pinceau s'enhardit, s'affirme. Il traite d'après lui-même la scène telle qu'il la conçoit.

Tous ces voyages en des voies non pas différentes, mais successives, le conduisent lentement à la *Leçon d'anatomie* qui, tout à coup, le met en grande lumière comme les personnages de son tableau. Ce fut un émerveillement, bien que de nombreux défauts (inattention de quelques personnages qui regardent le spectateur au lieu de suivre la démonstration du professeur; peinture trop sèche dans les avant-plans, peinture trop molle dans les chairs forcément rigides du cadavre) nous défendent de ranger parmi les chefs-d'œuvre ce grave et déjà puissant morceau d'art...

Élargir sa manière, libérer son dessin, se réjouir les yeux par l'emploi de couleurs généreuses et riches, s'habituer aux pâtes grasses et profondes, se donner tout entier à la vie, voilà ce qu'il se propose immédiatement après. Il ose s'écouter, il va se comprendre.



Jusqu'à ce moment, il n'a fait qu'affirmer sa maîtrise. On le comprend aisément; il est avant tout un peintre. Bientôt, il deviendra le visionnaire. Il commence à fréquenter chez les Juifs. On le surprend chez les rabbins qui lui expliquent les Bibles, qui affirment l'étrange et le surnaturel, qui donnent aux versets une interprétation soudaine et comme illuminée, qui font vivre à ses yeux le rêve intérieur qu'il porte en lui.

On peut le définir : le peintre des miracles. Tout, son

métier, sa couleur, la lumière prodigieuse qu'il crée et dont il a doté l'art à jamais, le prédispose à cette mission suprême. Il n'est point un artiste spécialement religieux, il n'est point un assembleur de drames fantastiques, il n'est point un éveilleur de songes peints, ni un susciteur de symboles; il est celui qui doue d'authenticité le surnaturel. Sous son pinceau, le prodige semble avoir eu lieu vraiment, tant il y inclut d'humanité pantelante et profonde. Il empêche que l'on doute de ce qu'il décrit. Vivant naturellement dans le monde de son imagination, il nous y fait croire aussi aisément que ses compatriotes les Metsu et les Terburg nous font admettre l'existence d'une belle dame, assise devant une table et portant à sa bouche le fruit juteux qu'elle prit, voici un instant, dans une assiette d'argent ou de vermeil.

Orienté d'une telle manière vers la peinture suprême, il s'amuse à portraicturer d'abord ceux qui la lui suggèrent : les rabbins à grande barbe, au nez busqué, aux yeux profonds, à l'allure imposante et sacerdolate. Pour les grandir et les solenniser plus encore, il les affuble de turbans, de manteaux riches, de pelisses mordorées, d'aigrettes frêles et fines où radie parfois une pierre précieuse. Et c'est également lui-même qu'il traduit sur ses toiles, d'abord parce qu'il s'aime ardemment, ensuite parce qu'il se sent beau de jeunesse et de force. Il se mue, grâce à des déguisements nombreux, soit en prince, en gentilhomme, en guerrier; il s'apparaît à lui-même comme sortant de l'histoire ou de la légende; il s'admire en son rôle d'être extraordinaire et fou et satisfait ainsi ses goûts les plus décisifs.

Quand, en 1634, il aura épousé Saskia van Uylenburgh et inauguré la vie de joie et de folie de leurs fiançailles et de leur mariage, il la peindra tout comme il se peint lui-même, avec la même élégance, le même luxe et la même féerie. Bien plus, elle l'aidera à réaliser son vrai art, celui des prodiges et des miracles. En 1634, il la transformera en *Bethsabée* (musée de Madrid), en *Artémise* et en *Danaé* (1636).

La surnaturelle intervention de l'or divin pleuvant sur une chair humaine et l'illuminant de splendeur servira à grandir Saskia et à l'élever au rang de personnage mythique. Désormais, il possédera une femme qui, à ses yeux, fut idolâtrée par David, ou convoitée par Jupiter.

Les *Philosophes* (1633) du Louvre indiquent mieux encore que la *Danaé* ses préoccupations intellectuelles. La légende des Faust et des Flamel devait infiniment lui plaire. Il aimait à s'identifier avec eux. Ils étaient comme lui les prisonniers de leurs rêves et les assoiffés de l'inconnu. Non pas qu'il s'inclinât sur les livres et cherchât dans les champs de la science la clef des édens fermés. Peu de bouquins sont mentionnés au cours de son inventaire. Sa bibliothèque était pauvre. Peut-être ne s'est-il complu qu'à feuilleter l'Ancien ou le Nouveau Testament. C'était donc uniquement l'amour que ces génies du passé occultiste avaient pour l'extraordinaire qui le séduisait et l'enflammait. Il les continuait à sa manière et son art était voisin de leur science.

Tout à coup on le surprend peignant les sujets les plus ordinaires : un *Butor* (1639, musée de Dresde), des *Paons* (1638, coll. Cartwright), un *Bœuf éventré* (1655, musée du Louvre). Certes, il ne peut s'empêcher de grandir ces très humbles modèles, mais le rendu terre à terre, dans sa vulgarité, n'en reste pas moins un but à ses yeux.

Pourquoi se détourne-t-il ainsi brusquement de son vrai art ? La réponse est fort simple. Il veut par une étude minutieuse de ton sur ton (roux sur roux, gris sur gris, rouge sur rouge) acquérir ce qui lui manque encore : la souplesse dans les désinences et les nuances des couleurs voisines, afin de pouvoir exécuter plus tard toute la gamme d'une même lumière se dégradant à l'infini d'un objet sur un objet voisin. Ces toiles qu'illustrent d'admirables natures mortes ne sont donc à ses yeux qu'un exercice et ne le tentent que par la difficulté vaincue....

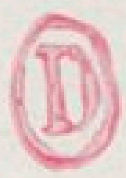
Fac-similé du manuscrit d'une ébauche de poème sur Rembrandt :

Des jets de son pinceau rapide et
Tandis que Paul Rubens illumine la terre
~~de son pinceau rapide~~ épique lumineux & fulgurant
Pour le mystérieux & tragique Rembrandt
L'ombre paraît plus belle encor que la lumière

Avant d'entrer dans la clarté, ses rabbins d'or
Paraissent tous avoir habité la ténèbre
Et les gestes qu'ils font sur cent toiles célèbres
Si lumineux ~~qu'ils soient~~ soient-ils font partie encor.

Tandis que Paul Rubens illumine la terre
Des jets de son pinceau rapide et fulgurant,
Pour le mystérieux et tragique Rembrandt
L'ombre paraît plus belle encor que la lumière.

Avant d'entrer dans la clarté, ses rabbins d'or,
Paraissent tous avoir habité la ténèbre,
Et les gestes qu'ils font, sur cent toiles célèbres,
Si lumineux soient-ils, en font partie encor.



*
* *

La tragédie de l'Évangile devait nécessairement s'imposer à l'art de Rembrandt. Tant d'humanité s'y mêle à tant de douleur et de grandeur, de si beaux gestes s'y dessinent sur fond de cataclysme, la bonté suprême, la douceur infinie, les larmes, les tendresses, les désespoirs s'y confondent en de tels sanglots que rien plus que cette passion d'un Dieu fait homme n'était à même de fournir au peintre un sujet qui convînt à sa force. Le prince d'Orange le lui commanda. Rembrandt l'acheva en 1638.

Il le divisa en cinq compositions. Il les estime 1.000 florins pièce et dans la lettre qui accompagne leur envoi à leur destinataire, il écrit : « Je me fie au goût et à la discrétion du prince qui pourrait me donner moins, si Son Altesse trouve que mon travail ne mérite pas autant. »

C'est à la Pinacothèque de Munich que l'œuvre a été recueillie.

A la voir, on est frappé d'abord par sa profonde unité. On va d'un panneau à l'autre, pieusement, comme les fidèles dans les églises font le chemin de croix. Les scènes succèdent aux scènes; elles s'enchaînent, se complètent. Elles sont échelonnées sur la même voie douloureuse.

Le maître, selon sa coutume, habille ses personnages des costumes les plus variés. Des seigneurs à turban et à pelisses y côtoient des gens du peuple fagottés comme en Hollande; des femmes vêtues comme des religieuses s'y trouvent placées à côté de princesses sorties d'un rêve. Ce dédain de toute vraie couleur locale incite l'esprit à se représenter la scène loin de tout lieu réel, là-bas, quelque part, dans l'imaginaire. Une sorte de drapeau sacré pend, dans la grotte sépulcrale, au-dessus de l'ensevelissement.

Le drame apparaît tout autant dans la disposition et

l'éclairage des décors que dans l'attitude et l'angoisse des groupes humains. Pour Rembrandt, ce sont les choses autant que les êtres qui sont affectées par la fin de celui qui les créa. Il plane au-dessus de l'*Érection de la Croix*, de l'*Ensevelissement*, de la *Résurrection* et de l'*Ascension* une telle atmosphère d'agonie ou de splendeur qu'on se croit soit à la fin de notre monde, soit à la naissance d'un univers nouveau...

***

(En 1642) la *Ronde de nuit* valut à Rembrandt la disgrâce des bourgeois d'Amsterdam et l'engagea dans un dédale de contestations avec la gilde. Chacun des dignitaires se trouvait frustré dans ses espérances. Leur chef, le capitaine Banning Cock, mécontent comme tout le monde, s'adressa au peintre Van der Helst pour qu'il lui restituât une image fidèle de sa personne et qu'il lui fît oublier ainsi la maladresse de Rembrandt. La mort de Saskia survint au milieu de ces multiples traverses. Le maître sentit sa vie chavirer. Son existence de joie et de confiance se brisa brusquement. Avec la mort qui entra chez lui, la réalité effrayante et ennemie le saisit violemment à la gorge. Son art aurait pu sombrer tout à coup et descendre des sommets éclatants où sa vision l'avait jusqu'à cet instant maintenu. Heureusement il n'en fut rien. Dégoûté plus que jamais du monde, il se réfugia pour quelque temps dans la solitude champêtre, et le paysage enchanta ses yeux. Il le traita comme un visionnaire; à peine en ses eaux-fortes le vit-il comme il était. Dans ses toiles, la fantaisie la plus entière continue à le séduire. A l'instant même où les van Goyen, les Salomon Ruysdael et les Simon de Vlieger instaurent le paysage hollandais avec ses plus profondes caractéristiques, lui, Rembrandt, semble nier dans ses œuvres tout ce qu'ils affirment dans les leurs. L'*Orage* du musée de Brunswick apparaît comme un cauchemar où

toute l'âme du maître, si bouleversée à cette époque, transparaît. Cette lueur phosphorescente qui éclaire, là-bas, les murailles d'une ville, ces nuées noires, épaisses, violentes, qui bouleversent la lumière du ciel, ces montagnes chaotiques qui semblent chevaucher les unes sur les autres, ces terrains mal établis et mal équilibrés, tout en cette toile défie la réalité vraie. La *Ruine* du musée de Cassel n'est pas moins étrange. En quel lieu de la terre un tel site peut-il exister ? Un moulin à vent s'y élève au fond d'une vallée, au bord d'une rivière, enfermée dans les montagnes ; un cavalier enturbanné passe près d'un pêcheur accroupi non loin de l'eau ; des cygnes nagent vers lui ; un vieux bateau moisit près de la berge et tout là-haut, dans une lumière radieuse, toute pénétrée de rayons d'or, une ruine surgit comme une apothéose. Le décor est grandiose et splendide. Exprimait-il, aux yeux de Rembrandt, on ne sait quelle idée qui dormait en lui et qu'il dégageait ainsi de son mystère ?...

Les *Pèlerins d'Emmaüs* sont plus merveilleux encore. Rien n'apparaît dans le décor qui ne soit comme humble et nu. Toute la splendeur de l'œuvre, toute sa pénétration profonde, toute sa surnaturelle puissance résident dans trois attitudes — celles des deux disciples et du serviteur — et dans la tête du Christ. Jamais un tel visage de Dieu n'a ébloui la peinture. Les têtes de Jésus de Léonard de Vinci, celles de Titien, celles de Rubens, celles de Raphaël ou de Velasquez semblent d'une superficialité entière si on les compare à celles de Rembrandt. L'humanité infinie de celle-ci est indescriptible. Elle renferme en elle toute la douceur de la vie et toute la tristesse de la mort. Ses yeux viennent de si loin vers la souffrance humaine, et son front apparaît si clair et si doux dans la ténèbre universelle ! On ne sait dire comment elle est peinte ; elle semble ne pas exister et se contenter d'apparaître. Autour d'elle l'adoration s'impose, et les disciples la vénèrent avec un effroi tendre. Et le Christ rompt le pain d'une main lente, regardant ailleurs, comme

si son geste n'était que la manifestation emblématique d'une vérité qu'on ne comprendra que plus tard.

Enfin une dernière page plus étonnante encore que les deux précédentes règne au musée de Brunswick. Elle s'intitule : *Le Christ apparaissant à Madeleine.* Sa date ? 1651.

Toute en noir, Madeleine s'est réfugiée dans quelque lieu désert, loin de la ville, au crépuscule. Jésus lui apparaît parmi les rochers. Il vient d'au delà de la terre. C'est l'amour qui lui a conseillé ce prodige. La pénitente se traîne vers lui et voudrait baiser le bord de son manteau. Mais un signe de la main du Christ l'arrête. La scène est toute de silence. Voici le maître dans la lumière, l'amante dans l'ombre, représentant l'un la vie — quoique mort — l'autre la mort — quoique vivante — et telle est la force de cette double et antithétique présence que vraiment l'œuvre apparaît comme venue d'au delà des forces humaines. C'est la toile du monde où un peintre sous l'enveloppe parlante de la ligne et de la couleur a renfermé le plus de réalité muette et divine.

Quand Henriette Stoffels entre dans sa vie, lui apportant avant la chute extrême quelques années de joie dernière, Rembrandt, dirait-on, se rejette en plein dans son rêve. De cette servante qui consent, malgré les rigueurs et les avertissements des pasteurs de sa paroisse, à devenir et à rester sa maîtresse, il fait, comme il fit de Saskia, la reine de ses illusions et de ses chimères. Son art de visionnaire la pare, la fête et la célèbre. Dans le portrait (1649 ?) du Louvre, elle est vêtue d'une pelisse dorée; des bijoux ornent sa poitrine, des bracelets chargent ses poignets, d'énormes et précieux pendants d'oreilles encadrent son visage. Jamais on ne la croirait servante. En effet, pour Rembrandt, elle ne l'est et ne le fut jamais; elle lui est la jeunesse, la fraîcheur et la volupté. Elle a les lèvres neuves, le teint rayonnant. Elle lui arrive, avec, entre ses mains, la bonté, l'ardeur, l'admiration. Il est à l'âge où les hommes puissants comme lui éprouvent, en leur être total, un renouveau de force et de fierté. Il

n'importe que Henriette ne soit ni régulièrement, ni classiquement belle. Il se charge de l'orner et de la grandir si merveilleusement qu'elle apparaîtra sur ses toiles aussi imposante et aussi parfaite que les femmes les plus célèbres. Il la voit avec des yeux d'artiste transfigurateur; il l'entoure de tout son amour. Elle lui sert, comme Saskia, à s'évader de la réalité et à le transporter dans sa vraie vie. Dès ce moment, elle lui sera la *Suzanne* (1654) de la National Gallery et la *Bethsabée* de la collection La Caze. Oh! les deux admirables œuvres! La *Baigneuse* ou la *Suzanne* de Londres a beau apparaître vulgaire de corps et de visage, elle est dorée d'une telle lumière, elle est baignée dans un telle atmosphère de feu qu'elle existe comme un être de légende ardente. La manière dont Rembrandt traite le nu peut s'étudier ici mieux qu'ailleurs. Les Titien, les Rubens, les Véronèse, quel que soit leur amour pour un beau corps, le peignent, j'oserais dire, d'une manière abstraite, dès qu'ils veulent traduire un objet de beauté. Dans leurs décorations, il peuple leurs toiles allégoriques ou symboliques. Il est un prétexte à lignes et à couleurs. Il fait partie des fleurs, des guirlandes, des drapeaux qu'ils prodiguent dans leurs fresques. D'autres fois, il n'est que l'expression de leur volupté charmée.

Pour Rembrandt le nu apparaît sacré. Il ne l'embellit jamais, même quand il peint Saskia. Il est la matière dont est faite l'humanité triste et belle, pitoyable et magnifique, douce et violente. Les corps les plus déjetés, il les aime de tout son amour de la vie. Il les rehausse de tout le prestige de sa peinture.

Aussi la *Bethsabée* du Louvre, quoique n'offrant aux regards que des chairs quasi fatiguées, s'illumine, sur sa terrasse, d'une gloire si dorée qu'elle semble concentrer en elle tout le rayonnement de l'Orient. Vraiment fallait-il que la puissance de tendresse de Rembrandt fût énorme pour faire surgir d'un corps que la réalité marquait d'un sceau aussi commun une telle apothéose! Si Steen ou Brouwer

l'avaient peint, ils l'auraient campé en leurs cabarets, tout chargé de sa graisse, tout appesanti sous sa déformation, dans un débraillé cynique et obscène. Et jamais ni Terburg, ni Metsu n'en auraient fait usage, ne fût-ce que pour représenter l'humble domestique qui apporte sur un plateau quelque verre ou quelque fruit. Pour Rembrandt, au contraire, la réalité n'existe que pour autant qu'il la peut sublimer à force d'y concentrer de l'humanité attendrie et de la vérité profonde et pathétique. Cette vérité ardente et nue, cette humanité simple et grande deviennent peu à peu sa suprême préoccupation au fur et à mesure que les années noires et vides de la fin de son existence l'enveloppent.

Voici l'heure de son art le plus haut.

Malgré la tendresse de Henriette, malgré la filiale attention de son fils, l'angoisse, l'ennui, la pauvreté le cernent de plus en plus près. Il n'a de refuge qu'en lui-même. Sa souffrance et sa détresse, au lieu de l'abattre, l'exaltent. Il n'existe plus que pour son pinceau, ses couleurs, sa palette...



On ne sait en quelles circonstances lui fut faite la commande des *Syndics* (1661, musée d'Amsterdam) pour la corporation des drapiers. L'œuvre est certes la plus parfaite que le maître ait laissée — mais elle est loin d'être la plus haute et la plus belle.

Une sorte d'apaisement semble s'être fait en son esprit en la peignant. Tout y est ordre, mesure, tranquillité, force et sagesse. Pour les peintres, jamais on n'a mieux peint ni mieux composé. La facture est large et sûre; le ton sobre, sonore et plein. La puissance des noirs et des bruns, et la grande ampleur des rouges du tapis, loin de monotoniser l'œuvre, en augmentent l'impeccable prestige. On dirait une toile faite par un maître devant lequel la science de tous

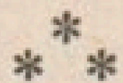
les autres maîtres se serait inclinée et s'avouerait vaincue.

Mais Rembrandt n'était point fait pour s'immobiliser, fût-ce dans la perfection. Sa force est trop profonde. Il ne veut s'arrêter à la surface des formes justes et des colorations irréprochables. Aussi bondit-il vers de nouvelles et plus ardentes expressions de vie et, sur le point de mourir, invente-t-il comme une nouvelle peinture.

C'est dans le dénuement quasi absolu qu'il peint, au hasard de ses séjours de logis en logis, d'auberge en auberge, ses deux portraits (1660) dont l'un s'impose au Louvre et l'autre à la collection de lord Lansdowne.

C'est en 1660 également qu'il peint une dernière fois son ami Six. La caractérisation du modèle obtenue par quelques coups de pinceau essentiels, une fougue maîtrisée et donnant l'illusion de la plus haute puissance d'art, la composition enlevée comme une esquisse et apparaissant définitive et complète, une audace dans l'empâtement qui aboutit au relief, telle est sa suprême manière de peindre. On la surprend dans le *Saint Mathieu* du Louvre, dans la *Lucrèce* de la collection Borden, de New-York, dans le *Retour de l'Enfant prodigue* de l'Ermitage, le *Portrait de famille* du musée de Brunswick. Les ors qu'il ne possède plus, mais qui l'hallucinent encore, les reflets et les éclairages beaux comme des trésors renversés sous des flambeaux, les coulées énormes des pâtes où ses doigts, son couteau, et jusqu'au manche de sa brosse s'ébattent et dessinent des creux et des reliefs de bijouterie et d'ornementation richissime, le séduisent et le grisent plus que jamais. Il possède quelque part un vieux buste d'Homère. Les traits ravagés, les yeux éteints, le drame imprimé sur l'image, la déréliction qui tua, d'après la légende, le poète, lui sont connus. Une sympathie naît soudaine. Et le voici, peignant le vieil aveugle, vêtu de vêtements de clarté, assis largement dans un fauteuil, tel qu'il se rêve lui-même, dans l'avenir. Cette œuvre, récemment découverte, appartient au musée de La Haye. D'autres

fois, c'est l'image d'une jeune fille toute recueillie dans son innocence, toute pure et candide, qu'il pare d'une belle robe de noce et dont lui-même — on le pourrait croire — s'approche paternellement pour parler d'amour et de maternité future. Ses mains, avec un infini respect, avec une tendresse profonde, attouchent la jeune poitrine cachée sous la robe, réalisant un des gestes les plus vrais, les plus chastes et les plus beaux de la peinture. L'homme et la femme — on intitule énigmatiquement le groupe : *La Fiancée juive* — déploient un luxe d'ors, de velours et de soie qui contraste avec l'intimité de la scène, mais qui explique d'autant mieux la passion de féerie et de chimère restée intacte dans le cœur de Rembrandt...



Rembrandt est, nous l'avons déjà dit, le peintre des miracles. Il doue d'authenticité le surnaturel. Pour y réussir, il n'y a qu'un moyen : confondre volontairement le mystère et la vie, les tordre en un même éclair. Rembrandt y parvient toujours, parce qu'il est, en même temps qu'un peintre divin, le peintre le plus émotionnellement humain. Il tient entre ses mains les deux tronçons de la foudre. Il recueille les pleurs, les cris, les joies, les souffrances, les espoirs au plus intime de nous-mêmes et nous montre le Dieu qu'il célèbre, agité des mêmes tumultes que nous. Ou bien encore, il nous le présente avec une telle douceur, une telle bonté, une telle sérénité qu'il nous impose le prodige par l'amour. Son Christ, ses patriarches, ses saints, ses apôtres qu'il meut et qu'il éclaire dans la région des étonnements et des visions ne sont que des hommes plus profondément hommes que nous. Les artistes du moyen âge nous faisaient accéder au surnaturel, grâce à des dons de naïveté et de candeur. Lui, il nous y mène par les chemins de la souffrance, de l'angoisse, de la tendresse, de la joie, c'est-à-dire par les chemins de la vie totale.

Les Rubens, les Titien, les Véronèse, les Velasquez ne sont pas même religieux. Ils trouvent dans la Bible et la légende de belles mises en scène; ils interprètent les textes d'après leur fantaisie; ils n'ont point le respect et l'adoration du sujet qu'ils interprètent; ils ne descendent point assez profondément en eux-mêmes pour y découvrir le Dieu que tout grand homme porte en soi-même. L'art leur est plaisir, l'art les enflamme et les enivre : leurs chefs-d'œuvre sont une exaltation des belles formes de l'existence. Ils ont la vue, ils n'ont pas la vision. Rembrandt, tout comme Dante, comme Shakespeare, comme Hugo, est voyant. Jamais peintre ne le fut comme lui, et c'est pourquoi il les domine tous.

Il s'est libéré autant qu'on le peut, de son temps et de son milieu.

Et vraiment fallait-il qu'il le fît pour n'être que du pays et de l'heure de son imagination et de son rêve. Ainsi s'essore-t-il tout naturellement en plein prodige et le traduit-il tout naturellement par son pinceau.

Son tempérament, son caractère, sa vie, tout conspire à nous montrer son art tel que nous avons essayé de le définir. Une profonde unité les scelle. Et n'est-ce pas vers la découverte de cette unité-là, qui groupe en un faisceau solide les gestes, les pensées et les travaux d'un génie sur la terre, que la critique, revenue enfin de tant d'erreurs, devrait tendre uniquement ?

Ceux dont la postérité se souvient apparaissent, s'ils sont très grands, comme des forêts formidables et sauvages. Il y faut tracer des chemins qui partent tous d'un point unique pour qu'on puisse parcourir sans fatigue leur étendue mystérieuse et se retrouver soi-même, après ces explorations solennelles, émerveillé et grandi.

LE VAN DER MEER DE BRUNSWICK

Une surprise en ce musée d'Allemagne, au fond de cette ville de toits en châteaux de cartes et de maisons en armoires sculptées et peintes, que ce rare et infiniment admirable tableau, venu là, sans doute, grâce au dilettantisme d'un duc mécène et appendu en une salle petite, d'où il commande au musée tout entier. La photographie n'en peut rendre la particularité. A le voir reproduit, on songe à un Metzu ou à un Terburg. Qu'est-ce ? Une scène d'élégance comme tant de petits Hollandais en ont peintes. Un cavalier — manteau long, souliers nets, culottes lâches — s'incline vers une dame assise pour avoir la faveur de la débarrasser d'un verre qu'elle tient en main. La dame regarde souriante de l'autre côté et ne semble s'inquiéter de la politesse du galant. Elle s'inquiète encore moins d'un autre poursuivant près de la fenêtre ployé, en une pose boudeuse ou indifférente.

Le sujet n'est donc rien et quand Alfred Stevens ou Florent Willems s'amusaient, l'un à typer des Parisiennes, l'autre à ressusciter des mondaines du XVIIe siècle pour ne leur imposer d'autre rôle que de se mirer en un miroir ou s'attacher une rose au corsage, ils suivaient de près les petits maîtres de Hollande qui voulaient eux aussi l'insignifiance du sujet pour que les qualités seules du peintre s'imposassent.

De tous ces petits maîtres, le maître est certes Van der Meer de Delft. Il a toutes les qualités de finesse, d'élégance,

de distinction. Il fait son métier, il pratique son art mieux que personne. Toute gaucherie, toute hésitation, tout doute en sont absents. Si la perfection dans le faire, loin de toute brutalité comme de toute mièvrerie, a jamais été atteinte, elle le fut par lui. L'impeccabilité, il la possède autant qu'il est possible de la conquérir.

Dans les collections d'Amsterdam et du Binnenhof de La Haye, il apparaît paysagiste. Qui n'exalte sa *Vue de Delft?* Qui ne proclame merveille son tableau : *les Ruelles*, de la galerie Sixte? Là, ce qui nous avait ébloui, c'était son admirable sens de la proportion. Combien ses personnages tenaient dans le site de ville, combien les toiles se découpaient exactement sur le ciel, combien l'on sentait que les questions de dimension et d'étendue, combien les parties constituant l'ensemble, combien le délicat problème des mesures et des optiques le séduisaient, se prouvaient décisivement! La proportion ne s'enseigne pas, elle est un don comme la couleur. C'est une sensibilité spéciale, au-dessus des difficultés qu'on apprend à résoudre aux Académies en vingt-quatre leçons. Quelques peintres, par exemple Teniers, ne se sont jamais doutés de ce qu'elle est. D'autres comme Van der Meer l'ont devinée et la prouvent en chacune de leurs toiles.

Une œuvre assurément secondaire, rencontrée au Musée de Hambourg, appuie plus encore ces remarques.

A Brunswick — comme on le devine par le sommaire que nous venons d'en faire — c'est un intérieur où, tel qu'en la plupart des panneaux du peintre, la préoccupation de l'éclairage domine, grâce à une fenêtre à gauche.

La *Laitière* d'Amsterdam profère même disposition. Le jour filtre à travers les carreaux et la verrière blasonnée, et chaque faisceau de rayons est comme étudié à part. Près de là, une table nappée, surmontée d'une cruche en grès et d'un plat d'argent.

Si le faire n'était si précis, le dessin si lisse, la facture si

propre et si reposée, on se croirait en présence d'un Manet : ce coin de table est d'un moderne. Il semble vu par un impressionniste. Les ombres sont colorées et légères, la cruche a son envers teinté de bleu. L'harmonie en est tellement inédite qu'on ne peut se figurer au XVIIe siècle un artiste prouvant une vue aussi en dehors de toute tradition et qu'on croit à une restauration. Mais actuellement encore aucun Allemand ne pourrait voir ainsi — et nous sommes en Allemagne. Il est donc bien certain que rien n'a été modifié et que l'on se trouve en présence d'une sorte de miracle plus encore que devant une exception déconcertante.

Dans les salles voisines se cimaisent des Brauwer, des Ostade, des Steen, des Mieris, des Hals, des Fictor, tous les peintres soi-disant de genre qu'Amsterdam, Delft, La Haye, Leyde ont produits. Mais lequel d'entre eux ne paraît poncif à côté de l'inoubliable chef-d'œuvre ? Tous profèrent les tons brunâtres, grisâtres, veules; tous laissent surprendre leurs trucs et leurs clichés, tous sont les mêmes. Eux — à voir le Van der Meer — qu'on admirait, on les néglige, on les regarde presque distraitement. Il y a entre eux et lui, le soudain maître novateur, une telle distance de goût, de perception spéciale, d'étonnantes hardiesse et victoire que sa suprématie envahit et bourre le jugement, exclusive et despotique.

Jamais un peintre, nous ne disons pas au point de vue de l'idée, mais au point de vue de la forme et de la vision, ne s'est aussi étonnamment affranchi de son temps pour deviner l'avenir. Chez d'autres, par exemple le Tintoret, on surprend certes d'étonnantes pratiques : par exemple colorer certaines ombres et peindre les noirs avec des bleus ou des verts; mais nulle part il ne réalise l'atmosphère impressionniste, la gamme entière des tons modernes, la joie des couleurs qui fait qu'une toile de Monet ou de Renoir s'adresse autant à l'odorat qu'à la vue et mêle les objets des deux sens, comme le ferait un bouquet de fleurs éclatantes et parfumées. Van der Meer est le

magicien de ces inappréciables confusions et correspondances artistiques. Le premier, il ouvre l'armoire claire dont sa toile semble un panneau détaché. Il est l'évocateur bien plus que n'importe qui, fût-ce Rembrandt, de la lumière. Celui-ci s'est glorifié les yeux par des évocations de clartés surnaturelles qui semblent des jours de ciel et des auréoles, tandis que l'auteur de la *Dame au verre de vin* s'est attaqué à la lumière réelle, vivante, perçue par tous et l'a conquise comme une authentique et prismatique Toison d'or.

Art moderne, 4 octobre 1891.

L'HOMME A LA GANSE JAUNE

A Dario de Regoyos.

Et maintenant que me voici depuis des jours revenu, certes me poursuit-il encore de sa hantise le merveilleux *Jeune homme à la ganse jaune* du musée de Marseille. Si au delà, dans son cadre banal pourtant, de toute conjecture de savant acharné à le classer parmi des « personnages illustres », et si bien portant, et si en santé de son mystère !

Beau et d'une grâce levantine fière, avec quelque mollesse et comme avec insouciance. Lui — ou le catalogue — un Molière jeune ? Impossible.

Mais bien un débarqué en des ports du Nord, probablement en Hollande, et consentant devant quelque élève de Rembrandt, un Fictoor, un Maes, ou un Bol, à cabrer son allure et sa noblesse. Tête de belle aventure à travers les pays et les mers, bellement sous sa perruque de boucles noires ; l'œil mouillé, mais non pas d'un regret, et fixe, et d'un jais doux, et brave, et simplement et volupteusement devinateur. La bouche ? un peu grasse et les joues et le cou également. Le nez épanoui et de race. Et la ganse jaune flotte à l'épaule.

Assurément, aucune notation ne donne de l'homme le millième du tout à coup rêve, vers lequel, en une simple visite qu'on lui fait, il entraîne despotiquement. En cette

grande galerie du musée, non, qu'il ne fait point partie des œuvres étalées ! Il n'est pas un tableau, il est une survivance de quelqu'un; il est ce qu'il y a d'immortel dans l'art, vivifiant un très rare type humain qui en est digne. Le jeune homme à la ganse jaune reçoit ses admirateurs, comme un grand seigneur reçoit ses clients. Il s'est retiré de la réalité qui fait agir, pour, dans son cadre d'or, ne penser et n'étonner qu'à l'aise. Il n'a jamais voulu qu'on sût quel il était, ni par quel artiste il avait été peint, ces choses étant banales dès qu'on est entré dans l'existence spirituelle d'un souvenir. Il est *chez lui* dans l'air rare qui flotte autour des chefs-d'œuvre; il est superbe et fier, non plus maintenant parce qu'il a vécu, mais parce qu'il se sent devoir indéfiniment vivre. Tout son orgueil s'est froidi en calme imbougeable et qui commande.

Et c'est alors que le silence des choses profondes — ce silence de tout ce qui est au delà, que ce soit un Dieu, un firmament, une genèse obscure, un grand passé mort ou tout simplement une toile ou une statue — devient d'une attirance incessante et pour ainsi dire persécute. Que d'heures à l'examiner, lui, le beau jeune homme en velours et en dentelles, ai-je passé, et que d'heures, après, plus nombreuses encore, à songer et à resonger à lui ! Il est entré si intimement en mon souci qu'à présent il vit en moi et que je lui refais une destinée, très fantaisiste peut-être, mais toute arrangée pour mes goûts seuls. Lentement, il me représente ce XVIIe siècle dont il est, comme une époque qu'il s'est choisie et qu'il a faite telle pour que je comprenne, moi, le faste sévère, la belle aventure d'une existence heureuse et forte, la joie dans la bravoure et la vaillance, même une certaine pose, et surtout la cordiale franchise d'un bonheur sain. Mélancolique et tristement penché sur la réalité désillusionnante, ce n'est pas même une nostalgie des climats chers un jour quittés que son regard confesse.

Il était très loin de Versailles. Il en suivit néanmoins les

modes. Parti des vallées méditerranéennes où il est actuellement revenu, il ne devait se plaire qu'en des villes de mâts et de fanaux où des pignons grêles et des arbres au long des quais dardent symboliquement toute la vie vers l'espace. Son costume m'indique la maison ornementée d'art qu'il habitait. Les meubles solides et riches, les lambris profonds illuminés par des cassements de rayons d'or des vitraux, les cuivres, les bronzes et les étains et les statues noires devaient solliciter ses haltes et ses repos entre deux voyages. Célibataire, oui. Bien qu'on lui rêve à ce certes doux caresseur de chevelures dénouées la rousse tendresse, aimante et enflammée, d'une silencieuse femme du Nord et que tout à coup rapproché d'une fenêtre de soleil, un renversement de bienheureuse tête vaincue se devine soutenue entre ses bras d'amant.

Mais quel fond de cœur indifférent néanmoins ! Il devait se laisser aimer sans remuer le petit doigt pour retenir celle qui s'en serait allée. Point le passionné, mais le beau manieur d'épée à l'occasion pour souligner d'une blessure une heure sentimentale. Il ne devait adorer que le hasard et se laisser distraire par l'imprévu. Au fond, un bohème de grande marque.

Voyageur et dégustateur de climats comme on déguste des vins. Le navire ! ce seul mot devait lui sonner aux oreilles et passer dans la mer et dans la tempête en tout à coup devant ses yeux, splendide ! Capitaine de frégate, commandant de galère, roi d'une corvette guerrière, il aurait été dans son rôle, oh ! superbement. Et sur des plages et des plages, parmi des gens fous de péril et d'inconnu, calmement, ou presque voluptueusement, il se serait imposé : celui qui se fait obéir, sans que les autres jamais regimbent et sans que lui-même y tienne. En quelles victoires son nom a-t-il flotté plus haut que les drapeaux ? Quels soirs marins découpèrent sa silhouette sur fond de bronze et d'amiante ? Vers quelles îles de gloire volcanique ou de jardins bleus et roses,

là-bas, en des lointains emparadisés, a-t-il poussé la proue de l'aventure ? Dites ?

Et telle si merveilleusement se dessine sa vie qu'il n'est rien, si ce n'est sa mort, qui soit plus hautain. Non pas même sa mort matérielle, peut-être en un naufrage, peut-être en une bataille, mais celle qui est son effacement d'homme parmi les hommes, en échange de sa prise de possession de son éternité esthétique.

A cette minute où le peintre, l'œuvre finie, a délaissé sa palette, cette mort de la chose réelle et son remplacement par la vérité a eu lieu. Depuis cet instant, le nom pouvait se perdre, le corps tomber dans l'oubli, la décomposition se faire : le jeune homme à la ganse jaune *était*. Et comme tous les vrais chefs-d'œuvre qui se savent tels, il s'en est allé non pas en des palais inaugurer son immortalité, mais en la froideur d'un bâtiment public, d'un neutre catalogue gris, d'un hall quelconque et anonyme. Et c'est raison. En les salons bourgeois et princiers, tout portrait a l'air de poser pour l'ancêtre. Il se spécialise et se laisse mesurer à l'aune des gens qui l'hébergent. Il se diminue par ce seul fait.

Quand, par contre, une œuvre entre en un musée, l'impersonnalité suprême la couvre; elle est à elle seule, puisqu'elle appartient à tous. Elle vit dans l'universalité de l'admiration; dégagée le plus possible des contingences, elle ne commente rien et luit de son unique splendeur personnelle.

Au musée de Marseille, l'*Homme à la ganse jaune* est en superbe compagnie : la petite dogaresse de Véronèse et les marquises de Largillière, toutes en fierté et en grâce, lui font la cour, à lui, le beau revenu des cités de la mer. Il est de leur race; elles le savent. Et leur effacement d'œuvre moindre devant la merveille de leur vainqueur, on le dirait volontaire.

Par l'escalier double du vestibule où les fresques de Puvis

de Chavannes déploient la louange de la ville au grand port bleu et blanc, qui n'a senti, en descendant, la ganse jaune se dérouler mystérieusement et attacher à tout jamais son rêve à la merveille qu'il doit malheureusement abandonner derrière lui ?

Art moderne, 19 janvier 1890.

III

MAITRES CONTEMPORAINS

(Angleterre-Allemagne)

WILLIAM BLAKE

Un peintre déconcertant s'est suscité en Angleterre au commencement de ce siècle, Gainsborough et Reynolds morts, Lawrence les continuant, mais comme une rivière à l'intérieur des terres continue les fleuves. Peinture, somme toute, bourgeoise, bien que typant tout ce que Londres avait de « misses » aristocratiques et de matrones blasonnées à huiler pour les siècles; peinture banale et souvent sentimentale, où Greuze, certes, a dû passer, laissant pisser ses petits moutons dans les tubes et les godets des boîtes à peindre.

Tout à coup, parmi ce tranquille développement d'art national et officiel, un surprenant et effrayant visionnaire : William Blake. A côté et au delà de lui, les paysagistes entraient ou allaient entrer en scène : les Crome, les Constable, les Ward, les Turner. Lui, comme une violente exception, poussée comment? et d'où? reste seul, sans ancêtres, mais non sans descendants. Car il n'est pas absurde de le placer, là-bas, très en avant, comme tel qui sonne l'arrivée prochaine d'une peinture d'intellectualité, dont les préraphaélites ont déterminé la réalisation.

Ce qu'il était? ce qu'il devait être?

Un grand rêveur de justice et d'équité, un songeur de genèses et de chaos, une âme puérile et forte, quelque profond dégoûté de la contingence et du momentané, un révo-

lutionnaire mystique et seul, une sorte de Jéhovah d'un monde d'imagination ; peut-être un fou.

Aussi, un homme de ce XVIIIe siècle d'utopies et de théories, se croyant venu pour régénérer la terre après des siècles d'oppression théologique et monarchique. Un homme de bien ardent, convaincu tenacement, porté d'instinct vers les solutions radicales et extraordinaires, orné de savoir et de philosophie non pas compliquée mais catégorique, et, pêle-mêle, et toujours, extériorant ses désirs, ses volontés, ses décisions et les grandissant en images sur des toiles ou en des livres.

Tel apparaît-il, ou plutôt tel le devine-t-on à travers ses très rares œuvres, que la National Gallery nous exhibe, et surtout à travers ses nombreux poèmes et dessins et aquarelles que conserve la bibliothèque des gravures du British Museum.

Son tableau *Allégorie* n'est que difficilement intelligible. On l'explique tant bien que mal, mais qu'importe ? Blake y paraît avec toutes ses ténèbres où de vagues génies michelangesques font on ne sait quelle besogne d'ombres et de feux. L'impression d'être hors du monde, quelque part, en des Ténares et des Achérons inconnus, existe profonde. Une figure se détache de cet ensemble d'obscurité et de vision, majestueuse et calme, d'une soudaine et triomphale grandeur.

Le Retour du Calvaire : émotion intime et grande. Sur une planche où le Christ est étendu, tout du long, quatre personnages le portent vers le tombeau. Cette œuvre, très spéciale. On y peut étudier les types physionomiques du peintre, sa manière de draper, de faire marcher ou plutôt glisser ses acteurs, sa façon antique et sobre de présenter ses scènes.

A ce point de vue, nous ne croyons pas l'influence de Louis David étrangère à Blake. Malgré toute l'originalité du peintre anglais, on sent, certes, que son art tient de l'Empire. Il en a la raideur statuale, la sécheresse souvent et l'immobilité.

Le Retour du Calvaire, si libre dans son interprétation et si

neuf dans sa conception, indique la voie que suivront plus tard tous les allégoristes et même les symbolistes anglo-saxons, quand ils s'attaqueront à leurs sujets, soit religieux, soit profanes, soit historiques, soit philosophiques. Ils useront de la liberté la plus ample, ne s'inquiétant nullement comment, avant eux, le même sujet fut traité; ils en varieront la disposition, la signification, l'idée même, et tout cela à travers des complications, des minuties, des indéchiffrabilités curieuses, des rébus et des intentions qu'eux seuls sont à même de comprendre. L'interprétation hermétique existe déjà chez Blake.

La National Gallery héberge encore deux aquarelles, en des sous-sols où presque personne ne se hasarde. On a soin de les encogner là où il n'est possible de les apercevoir qu'à midi, par les rares jours sereins de l'été londonien. Ces deux aquarelles, très belles mais très mystérieuses, portent également comme signature : W. B.

Le British Museum possède de notre peintre toute une bibliothèque de poèmes illustrés, soit de lui, soit d'autres poètes : le *Livre de Job*, les *Nuits* de Young, les *Poèmes* de Milton, etc... Puis deux volumes de dessins coloriés, précieusement et méticuleusement gardés à part, et qu'on ne délivre guère sans appréhension. Ce sont, en effet, deux cahiers précieux et qui suffisent à caractériser et à faire admirer le plus étrange des artistes anglais.

Ces deux livres ouverts, on se croirait en une humanité primitive, au temps de Prométhée et de Deucalion, quand rien encore des sociétés ni des lois ne s'était installé dans les temps. A la première page surgit un jeune homme-soleil, puis des Titans terribles, des Adam et des Ève, parmi des paysages de cataclysmes et de nocturnes déluges. Souvent des maudits et des condamnés, accroupis dans des poses d'éternel malheur, la tête aux genoux, en ligne. C'est à ceux-ci surtout que s'attarde la morne et définitivement désolée pensée du peintre. Nous connaissons de lui un squelette, également

accroupi, la mâchoire aux tibias, le bras rejeté au-dessus de la tête, d'une tristesse et d'une damnation indicibles. L'irrémédiable ossification de la mort, l'exil en des lointains de cimetières saccagés, l'insecouable torpeur dans le désespoir, quelle douleur et quel abandon n'exprime-t-il pas, cet inoubliable squelette ?

Au cours des deux volumes de dessins se peuvent noter encore : des cyclopes penchés sur des abîmes, entre deux escarpements rapprochés de falaises; des géants enfonçant des murs de ténèbres, les poings roides, les jarrets arc-boutés; une tête flottante, désespérée, sur la mer; des corps surgis de fleurs et de branches et quelque dragon aigu et comme hérissé de colère et d'hostilité se carrant à la surface de vagues infinies. Puis quelquefois, en des Édens, quelque souriante figure de mère, jouant avec ses enfants.

En ses œuvres Blake était donc tout sollicité par l'imagination. Il s'est créé un monde extraordinaire fait de marbre, de pierre, de nuit, de soleils et habité par des êtres surhumains. Au point de vue de l'expression de ses rêves et de ses visions, il s'attache plus au dessin qu'à la couleur. Il tient de David et de Michel-Ange. Il aime les raccourcis audacieux, les ascensions et les montées, le déploiement dans le vide de légions d'anges ou de démons, les vols et les chutes. Ses corps, il les imagine non pas bossués et musculeux, mais plutôt d'un jet et comme sortis de terre, végétaux charnels.

La couleur, bien des fois discordante, traduit néanmoins de façon parfaite les ciels de cyclones et les souterrains d'épouvante qu'il aime à faire mouvoir comme décors.

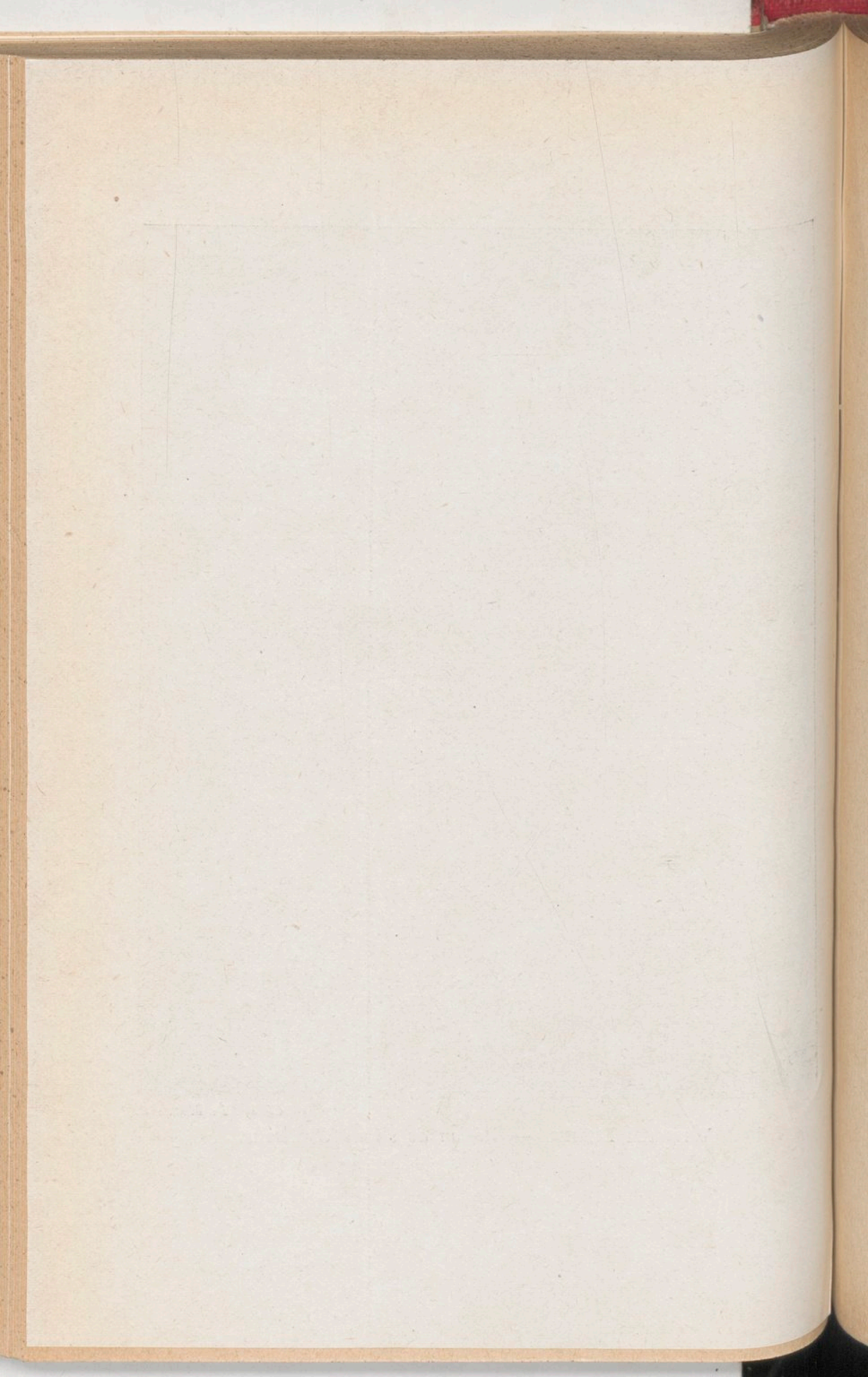
Somme toute, artiste curieux, original, puissant, dont on ne s'explique pas l'effacement et l'oubli.

Art moderne, 23 juin 1889.



Cl. W. P. Manssell.

WILLIAM BLAKE. — *Vision de sainte Catherine.*



FORD-MADOX BROWN

A Manchester.

La rue elle-même semble en marche, tellement la foule y est compacte, ardente et allante. Une migration de bêtes au fond de la mer le serait moins. Le mouvement anime des blocs d'êtres humains, aux mille bras, aux mille pieds. A travers, droite, une ligne de tramway. Et pas un cri. Seule, une rumeur énorme, constante, que raient et cassent les chevaux avec leur bruit de fer sur le pavé montant. Les maisons ? Noires, de haut en bas. L'intérieur d'une cheminée est d'une obscurité moins mate que tels portiques de monuments. De la suie tombe, au lieu de pluie. Et par-dessus, comme s'il brassait des résidus de fontes colossales, un ciel de métaux roux et verts. Il est midi.

Nous nous rendons à l'hôtel de ville voir la salle des fêtes, où règne, avec ses douze fresques alignées au long des murs, le vieux peintre Ford-Madox Brown.

Fatalement, il a fallu qu'il célébrât les fastes de Manchester. Sujets ? La plupart d'intérêt moyen, en deçà des histoires formidables ou merveilleuses : *L'Ouverture du Bridgewater canal, le Songe de vie de Chetham, la Proclamation concernant les poids et mesures.* Puis quelques faits moins quelconques : *l'Expulsion des Danois de Manchester, le Baptême d'Edwin, roi de Northumbrie, le Procès de Wiclef (en* 1324*)*

le premier réformateur, dont les Luther et les Calvin reprendront l'œuvre plus tard.

Ce qui frappe d'abord, à voir ces œuvres l'une après l'autre, c'est la variété et l'originalité de leur mise en page, ou si l'on veut de leur ordonnance. Plus d'une peut se ramener à une figure géométrique, mais non pas à la classique pyramide, comme la plupart des scènes de Raphaël, ni au groupement de personnages, par nombres de deux ou trois, recommandé par Michel-Ange. Les figures mathématiques changent : tantôt l'ensemble est elliptique, tantôt tout en parallèles descendant de gauche à droite à travers la toile, tantôt en lignes s'enfonçant dans la toile, tantôt faisant irruption vers le spectateur. Ainsi divers modes de mouvements sont obtenus, suivant l'impression, soit guerrière, soit douce, soit tragique, soit grave, à dégager. Et le dessin toujours renforce l'idée. Il en est de même de la couleur. Elle est, suivant le cas, soit belliqueuse et barbare, soit joyeuse et fériée, soit calme, fraîche, mouvementée et sonore, soit nue et comme exsangue.

Ainsi, dans *les Danois chassés de Manchester*, par la disposition symétrique des boucliers, par le chemin coupant toute la toile en longueur, par la poussée dans un même sens de tous les mouvements vers la fuite, jusqu'à une sorte de retroussis que fait un guerrier danois se rebiffant une dernière fois, l'épée au poing, vers la ville, l'impression de débâcle et d'expulsion, malgré une résistance sauvage, est âprement obtenue. Elle est encore roburée par le tumulte et la vigueur des tons employés, par les rouges ardents et éclatants, par l'aspect de bataille que la couleur assigne aux guerriers vêtus comme de sang. Tous les gestes ont quelque chose de tordu, de noueux, de crispé. Cela sent l'effort suprême. Non pas la lutte quelconque, mais celle de jadis, corps à corps, les poings domptant les poings et les dents mordant les dents.

Certes, tableau militaire barbare, vision légendaire des armes lourdes et violentes, taillant les événements histo-

riques dans le passé des peuples, haine et sauvagerie primitives, combat têtu et mortel pour satisfaire l'instinct bien plus que l'intérêt. A ceux qui sont en quête de ce qu'ils titrent : tableau d'histoire, la fresque de Madox Brown est à imposer comme exemple éclatant et peut-être unique.

Autre fresque :

L'Ouverture du canal de Bridgewater. Ici toutes les lignes s'enfoncent vers l'horizon. Elles sont curves ou droites, multiples et enchevêtrées. Il en résulte une sorte d'encombrement et comme un tapage qui reporte le souvenir vers les festivités populaires. Sur un ponton, une musique de fifres crie sa joie aiguë et acide et l'on croirait qu'elle traduit pour l'ouïe ce que la couleur du tableau dit à la vue. Impression de clarté et de propreté : le cuivre des proues et l'outremer du ciel, la propreté des navires et des berges. Une animation extraordinaire remue de toutes parts aux quatre coins de la fresque et semble s'enfoncer, plus bruyante toujours, jusqu'au fond du paysage. Cris d'enfants, coups de barre dans le fleuve, drapeaux, voiles, bannières, la vie batelière. S'agitant dans son milieu étroit, un canal gronde et se répand et semble tenir avec peine dans le cadre géométrique, lui aussi, comme les berges, précis et linéaire.

Autre fresque :

John Kay, inventeur de la navette pour métier à tisser. La scène est celle-ci : au milieu du tableau, John Kay, malade, à moitié enveloppé dans un drap blanc, entouré de sa famille et de ses enfants effrayés, alors qu'à gauche, à la fenêtre, le peuple, tout en colère, veut pénétrer dans la demeure pour tuer le maître tisserand.

Il y a en cette toile, grâce à la disposition du groupe, au milieu de la salle nue et vide, une belle impression de dénûment et d'agonie. Les lignes ici sont très simples, à part celles des personnages entourant le vieillard et serrés autour de lui avec terreur. Mais surtout c'est la couleur, comme exsangue, couleur pâle et jaune que domine l'énorme et

effrayant drap blanc comme un linceul. Cette fresque fait en telle de ses parties songer à Hogarth. Elle étonne peut-être plus que n'importe quelle autre dans l'ensemble.

Je pourrais continuer la série de ces analyses. Toutes prouveraient l'originalité d'arrangement et de disposition dans l'art de Madox Brown.

***

A travers la multiplicité de ces mises en page nouvelles, dès qu'on s'interroge sur la parenté qui existe entre lui et les peintres venus avant lui, c'est aux gothiques plutôt qu'à ceux de la renaissance qu'on le rattacherait.

Certes est-il venu en pleine fermentation romantique, alors que Delacroix et Delaroche en France guidaient par à travers les écoles d'art de l'Europe, l'un les audacieux, l'autre les timorés et les prudents. Il visita Paris, mais surtout s'arrêta à Anvers dans l'atelier de Wappers où les traditions nouvelles, venues des ateliers parisiens et amalgamées au souvenir des Rubens et des Van Dyck, étaient en honneur. Wappers n'a point déteint sur lui; c'est à peine si *La Condamnation de Marie Stuart*, une des anciennes œuvres de Madox Brown, rappelle les Paul Delaroche. Élève de romantiques, à peine a-t-il gardé d'eux leur curiosité de l'histoire et des chroniques. Leys fut son compagnon. Tous les deux se connurent et se pratiquèrent. Et maintenant, à travers les années, c'est bien plus à son compagnon qu'à son maître que l'art de Madox Brown fait songer. Non pas que matériellement il y ait ressemblance entre les deux peintres. La parenté fut entre eux d'esprit. En même temps, dans un même milieu et certes pour les mêmes raisons, tous les deux s'arrachèrent à l'art romantique pour s'en venir vers l'art gothique, et tous les deux, aussitôt leur conversion faite, apparaissent avec les mêmes tendances archaïques dans

l'art de leur temps. Eux deux, les premiers, ont fait pivoter, vers le milieu de ce siècle, l'art entier sur son axe, tournant sa face vers la simplicité, la naïveté, la pureté, la vie intérieure qu'au rebours des renaissants, des néo-grecs, des néo-romains, les peintres chrétiens ont toujours et avant tout tâché de traduire.

Il ne faut donc pas s'étonner qu'à l'éclosion, vers 1850, de l'école préraphaélite, Ford-Madox Brown fût celui des peintres vivants vers lequel Rossetti tendit les mains.

M. Walter Hamilton raconte, en son *Esthetic mouvement in England*, qu'en 1846, lors de l'apparition des dessins de Madox Brown à Westminster, le jeune Gabriel Rossetti fut si fort ému qu'il écrivit au maître pour solliciter l'honneur de devenir son élève. Ce discipulat fut l'origine de leur indélébile amitié dans laquelle toujours Rossetti maintint du respect et de l'admiration. Jamais Madox Brown, à cause de sa haine des « cliques et des coteries », ne consentit à faire partie de la confrérie préraphaélite, mais il se montra ardent à défendre chacun des frères, il leur prodigua non pas ses conseils, mais l'ardeur jumelle de sa foi vers le même but d'art.

Voilà pourquoi, bien qu'il n'ait jamais été affilié à la confrérie, l'œuvre de Madox Brown : *Chaucer lisant ses poèmes à la cour d'Édouard III*, qui fut brûlée à Sydney, est considérée comme la première toile affirmant nettement les théories préraphaélites. Rossetti avait posé pour Chaucer, de même qu'il posa plus tard pour un des convives d'un célèbre tableau de Millais.

Du reste, comment se fût-il réalisé que le mouvement — tellement profond et sincère qu'il en est comme sacré — qui constitue le premier préraphaélitisme, n'entraînât point la sympathie active de Madox Brown ?

N'avait-il point, tout comme les préraphaélites, le culte pieux d'un art sincère jusqu'à la toute abnégation personnelle, religieux jusqu'au culte ?

Ne voyait-il pas dans la nature, non pas le symbole, mais comme le portrait de la vie divine? Ce qu'étaient les cœurs fous de virginité et de candeur et de naïveté de ces premiers artistes chrétiens anglais, qui donc un jour le fera connaître et les séparera de cette suite de royaux académiciens habiles, pour lesquels la froideur d'un art gelé de perfection constitue à cette heure un programme? Ceux qui aujourd'hui approchent le vieillard, illustre et simple, qui fut le Madox Brown ardent et doux de jadis, racontent la bonne chaleur d'âme tendre qui se dégage encore de ses yeux et de ses paroles. Cet homme, hors de notre temps par son esprit grave et bon, se penche sur la jeunesse et sur la vie avec la même sollicitude qu'autrefois et sans que jamais aucune pédanterie ne vienne le diminuer. Dans sa maison, vide des bruits de la bataille et de la lutte ancienne et qui se recueille en un calme fané, il travaille encore, achevant la dernière fresque de la salle des fêtes de Manchester. Et l'on songe à ce qu'était son atelier au temps où Rossetti et Holman Hunt y venaient causer avec leur protecteur et leur guide, le soir des jours d'exposition, quand toute la critique anglaise aboyait après eux. Une des œuvres les plus éloquentes et décisives de Madox Brown est *le Travail*, au musée communal de Manchester. Ce tableau d'une vie essentiellement moderne apparaît de par sa disposition une œuvre archaïque. Sur un talus, une route moderne qu'on aménage. Ouvriers ployés au travail, pierres, brouettes, pelles et autour de tout cela l'encombrement fatal de passants : mendiants fantastiques, dames en course, gamins et gamines et aussi, là-bas, un cavalier et une amazone. Puis à gauche, en contre-bas, une autre route bordée de cottages, ourlée de trottoirs où les hommes-sandwichs défilent, où des marchandes d'oranges étalent leurs fruits ocres et rouges, où deux flâneurs s'arrêtent à causer. Et des arbres et des pignons par au-dessus desquels un ciel d'outremer cru projette jusque sur le sol un été violent de chaleur. Une animation dense et complexe multiplie au delà

de leur nombre réel les personnages : une odeur de sueur monte du groupe de travailleurs; ce même fourmillement qui a peine à tenir en un cadre se remarque ici comme ailleurs. Et, chose étrange, toute cette vie a pourtant un aspect calme, chacun allant et venant, chacun travaillant avec précision et comme ménager de ses mouvements. C'est la rapidité et l'expéditivité anglaises sans fièvre.

***

Au point de vue du métier, l'œuvre est méticuleuse, aiguë, comme burinée. Le détail est âprement rendu, avec une sorte de ténacité ardente. Il y a telle œuvre de Holman Hunt, par exemple : *Valentin sauvant Sylvia des mains de Protée,* dont elle peut à cet égard être rapprochée. Le faire en est aussi curieux et aussi poussé, et pourtant ne se diminue ni ne se dilue en petitesses ni en émiettements puérils. Quant à la couleur, elle est parfois trop aigre et l'outremer du ciel ressemble à une plaque de lapis. Ce ne nous fut point une surprise quelconque de découvrir que les ombres portées étaient teintées de bleu et que chez Madox Brown, comme chez les impressionnistes français, la savante et persistante étude du paysage avait amené les mêmes résultats dans l'interprétation de la lumière.

Le Travail, qui se trouve non plus au Townhall, mais au musée de la ville, nous hanta encore quand, déjà revenu dans le brouhaha des rues, nous le croisâmes non plus en sa synthèse, mais en son déploiement formidable d'ouvriers revenant de leurs besognes et de gens d'affaires en route pour les banques et la bourse. C'était bien ce travail-là que le vieux peintre avait traduit.

Il n'avait pas un instant songé aux allégories, ni aux divinités païennes, ni aux hommes-ténors appuyés sur des marteaux, ni aux femmes-bouchères qui tiennent des petites

locomotives dans leur giron. Toute la friperie des Mercure, des Cérès, des Pallas avait été laissée là sans qu'il songeât à résumer la moindre poussière qui les enlinceule. Il avait pris son sujet tel qu'il le voyait patent et vivant devant lui.

On sait ses autres œuvres capitales : *le Roi Lear, Roméo et Juliette, le Départ de l'Angleterre, Élie ressuscitant la fille de la veuve,* etc.

Nous n'avons voulu que rendre ici l'impression qu'il nous fit à Manchester, où il planta son œuvre la plus sérielle et la plus vaste et où son nom se trouve mêlé au souvenir que l'on emporte à travers brumes et fumées, foules et gares, places et rues de la cité la plus trépidante d'usines et de machines, la plus formidablement triste et morne qui soit, croyons-nous, en Angleterre.

Société nouvelle, 1893, t. 1, pp. 80-85.

LE « NEW ENGLISH ART CLUB »

Installé dans l'Egyptian Hall, à Piccadilly. Une centaine de numéros au catalogue. On se sent dans un cercle. De plus, il y a comme une tendance nette : l'impressionnisme, qui domine tous les exposants. Impressionnisme à la Manet et Degas, autant qu'à la Whistler. De ce dernier, rien. Mais, dans le catalogue des œuvres des différents salons, que le *Pall-Mall-Gazette-office* publie annuellement pendant la saison londonienne, à la première page qui ouvre la série des reproductions de *New English Art Club*, figure, reproduit, le portrait par Whistler de Carlysle. Cette place intentionnellement ménagée à cette œuvre — alors que la même est donnée à Leighton en avant des reproductions académiques et à Burne-Jones à la tête des reproductions modernes de la New Gallery — assigne à M. J.-N. Whistler une sorte de patronat et d'influence directrice sur le *New English Art Club*. Et cette influence, certes, il l'exerce sur les siens plus incontestablement et minutieusement que, sur les leurs, Leighton et Burne-Jones. Quoique absent, il se reflète et indubitablement se reconnaît dans telle et telle toile, signée d'un autre nom que le sien, mais sortie de l'une de ses toiles nombreuses où il donnait l'impression si particulière de telles atmosphères de Londres.

A notre sens, Whistler est le seul parmi les artistes américains et anglais qui ait su peindre Londres. Ils se multiplient

ceux qui détaillent les docks, les ponts, la Tamise, les coins de rue, les squares, mais personne n'a su en dégager la spiritualité comme lui. Ils ont bâti lourd et vulgaire et pas même colossal. Lui, au contraire — s'il y a un reproche à lui adresser — c'est de n'avoir presque point fait sentir la force de fer et de ciment qu'est Londres et d'avoir tout sacrifié à l'atmosphère de dentelle et de gaze, que parfois présente la Tamise. Mais du moins ce côté ténu, vaporeux, tristement évocateur, indiciblement frêle et anti-matériel, il l'a rendu comme personne et il a été le premier à le rendre. Il fait comprendre, par telles de ses œuvres, comment au milieu des fumées et des suies, des rails, des ponts, des chemins de fer souterrains, des fumées et des déchaînements de la matière énorme et brutale, tel poète ou tel artiste peut s'élire un très spécial milieu de spiritualité et de rêve. Son milieu à lui, puisé dans la réalité de certains soirs emplis de brumes bleuâtres, de rangs de lumières lointaines réfléchies en des eaux qu'on ne voit pas, d'édifices profilés, tout en ombre et parfois de grandes arches de pont au delà desquelles l'infini de la ville s'approfondit encore, est d'une interprétation haute et d'une exquise notation d'art.

C'est le Whistler paysagiste surtout que suivent les peintres du *New English Art Club*. La *Boutique de village*, de M. Florence Pash, est une eau-forte de Whistler démarquée; le *Pier de Folkestone*, de M. Paul Maitland, est tout entier dans la manière du maître, et de même le *Grand Canal de Venise*, par M. Alexandre Paterson, et le *Vieux et nouveau Pont de Batersea*, de Sidney Starr.

Au reste, l'imitation fleurit drue au *New English Art Club*. Voici M. Whitelow Hamelton qui répète dans ses *Baigneurs* presque indentiquement la *Baignade* de Stott, jadis exposée aux XX et M. E. Walton qui recommence dans les *Sœurs* tout le procédé de Bastien-Lepage.

Celui qui tient la tête des impressionnistes anglais et chez lequel se fait sentir l'influence continentale de Degas et

Manet, c'est M. Wilson Steer, dont les XX ont, à deux reprises, voulu être les hôtes. Son principal envoi s'intitule : le *Portrait de M. Cyprien Williams et ses deux petites filles*. Peinture large, à énergique facture, à couleurs claires, en une tonalité générale bleue. La disposition et l'arrangement font songer à un Degas; la perspective est prise immédiate et de haut; les enfants assis sur un banc, jambes pendantes, un livre sur les genoux, en ligne gagnant le fond, tandis que la mère occupe tout le premier plan, la main étalée sur le bras du fauteuil, où elle repose longue et bellement à l'aise.

A cet envoi est décerné le point central du hall et certes il apparaît le plus méritoire. Il y à là une entente moderne des choses qui séduit. Pourtant, nous qui aimons la décentralisation en art et à retrouver des qualités foncièrement anglaises en des tableaux anglais, nous nous étonnons quelque peu et même nous rebiffons-nous.

L'idée du Beau ne nous paraît point aussi entière et absolue que l'enseignent l'école et les académies; elle est multiforme, variable, influençable par mille facteurs de milieu et de race et nous aimons à la retrouver fractionnée et comme partagée entre les peuples et les continents et les civilisations. Ce à quoi on reconnaît qu'un tableau est anglais, à première vue, sans pouvoir le plus souvent le définir, ne se rencontre pas chez la plupart des exposants de l' « Egyptian Hall ». Nous ne dirons point que c'est un vice, puisque, somme toute, un peintre aux yeux du critique est libre de choisir l'esthétique qu'il veut — le point seul, c'est d'avoir du talent — mais nous ne pouvons nous empêcher de signaler cette influence continentale et parisienne comme spéciale et jusqu'à ce jour limitée — au moins en ce qui concerne les artistes — au *New English Art Club*. Si à l' « Academy » il est des sous-ordres qui imitent les peintres du Salon de Paris, cela ne nous inquiète guère ou plus.

M. Sidney Starr envoie le *Portrait de miss A. G. D.* traité en de beaux noirs à la Manet et M. Shannon la *Duchesse de*

Portland, une tête de fantaisie, le col enveloppé d'étoffes légères et nombreuses. Un paysage simple et grand : la *Vaine pâture*, de M. Francis Bate, une *Rue de Dieppe* d'une ensoleillée claire et bleue, de M. Waller Sickert; un *Vieux paysan français* caractéristique, de M. O'Connor; une *Ballerine* — cadre en hauteur comme s'il devait servir à un montant de paravent — de M. Wilson Steer; l'*Œillet*, de M. E. Blanche, et enfin un *Skating Rink*, cru, sale et crayeux, de M. G. Tompson. M. Alexandre Roche enlumine une curieuse fantaisie ayant pour titre : *La cour des cartes*. Tous les rois, les reines, les valets en costumes héraldiques et de velours et or, prennent part à une action assez vague dont la dame de pique est, croyons-nous, l'héroïne.

MM. Hornel et James Henry ont peint — une ébauche — *Un Ange et les bergers*. Les bergers, tout en tons de grisaille, n'apparaissent que vaguement. Quant à l'ange, les artistes lui ont autour de la tête appliqué des ornements d'or à cru, sans les peindre, imitant en cela les vieux Italiens, les Crivelli, les Lorenzo di San Severino et les Foppa.

Avant de fermer ce compte rendu, désignons les envois de M. Fred Brown et ceux légèrement saucés de M. Christie.

A l'an prochain !... Car le *New English Art Club* est à ses débuts et veut durer.

La Nation, 6 juin 1891.

LA NEW GALLERY

C'est ici que l'art — qualifié moderne — anglais s'accuse le plus péremptoirement. L'influence de Burne-Jones s'y multiplie; celle de Watts s'affirme nettement dans les envois de Mrs. A. L. Swynnerton. Les deux maîtres exposent et, chose à noter, la plupart de leurs élèves sont des femmes.

Watts est un très grand peintre, peu connu sur le continent. Plus — et mieux à notre sens — que n'importe qui, il exprime en son art, sa race. Il est purement, sans une once d'alliage, Anglo-Saxon. Il l'est en ses conceptions, en ses rêves, en ses tendances de justice et de vérité, en son métier (couleur et forme); il l'est jusqu'en ses naïvetés et jusqu'en ses brutalités.

Les tableaux de Watts grincent de tons; ils sont fumeux, brouillardeux, épais; ils paraissent imprégnés de vinaigre et d'alcool; ils semblent peints, parfois, à la lueur d'un incendie. Quelque chose de désordonné et de très net, d'imaginatif et de réel, de légendaire et de contemporain, toute une somme de contraires s'y manifeste.

Son *Mammon* et son intéressant *Minotaure* instaurent une crudité lourde, une cruauté trapue, une pesanteur fondamentale. Le premier impose toute la force de l'or brutal, toute la tyrannie des « pounds » et des « dollars », tout le vice massif et majestueux. L'autre? C'est la bête, la morne bête

formidable des silencieux festins de sang. Elle regarde sur la mer venir vers elle les barques attendues, la tête volumineuse, le corps noueux, sa main écrasant un petit oiseau. Ce dernier détail serait ridicule chez un autre peintre. Watts le sauve, et ainsi parvient-il à mettre en relief un côté spécial de la cruauté du monstre.

A côté de ses toiles de rêve où il personnifie des idées — *La Mort et le Jugement, l'Amour et la Mort, l'Espérance,* etc. — se dressent des œuvres de mélancolie exquise, de grâce haute et puissante, et d'ingénuité. Son *Andromède,* son *Jugement de Pâris,* ses *Boys,* ses *Fata Morgana* ont été popularisés par la photographie et la gravure. Présentement, à la « New Gallery », une œuvre profonde vient s'ajouter à ces dernières. C'est : *The Nixies foundling.* L'enfant apparaît, regardant avec curiosité et étonnement et naïveté de riches métaux significatifs. Son corps puéril et charmant sort d'un nuage lourd et volutant ; son cou droit et pur arbore une tête garçonnière ; son buste, où naissent des seins clairs, est tout de fraîcheur blanche. Ses yeux grands sont fixes, et les lèvres tenteront et seront mauvaises. Toute la personne exhale, comme dirait Swinburne, un étrange air virginal.

Au centre d'une salle, à gauche, voici un autre envoi : *The Deluge.* Un grand cercle qui fut le soleil délayé sous un ciel de cataclysme, dans un espace tumultueux de tons gris. Au bas, une bande confuse de sols bruns et noirs. Cette toile ne nous a point produit l'effet surnaturel qu'elle devait proférer. Mais elle nous a requis, parce que mieux que toute autre, elle indique la lignée d'artistes anglais d'où sort Watts. Malgré toutes les différences de palette et de dessin et de style, c'est au groupe puissant formé par les Blake et les Fuseli et les Flexman qu'il faut le rattacher. Le *Déluge* semble n'être qu'un Blake agrandi. Ceux qui connaissent les illustrations du *Paradis perdu* et toute la suite de ses propres poèmes que Blake a soulignés d'aquarelles dans et

hors texte, reconnaîtront en la nouvelle œuvre de Watts comme un prolongement de l'extraodinaire imagination du maître du *Retour de Calvaire* et de l'*Apothéose de Pitt.*

E. Burne-Jones cimaise deux envois. Le premier émet une profonde pénétrance. Il est titré : *l'Étoile de Bethléem.* Il exprime, dans l'attitude et le visage des mages, l'humilité profonde, la vénération tendre, le respect confiant, l'adoration simple et crédule Un ange rigide et suspendu porte l'étoile comme une hostie. La vierge, comme absente de la scène, regarde droit devant elle; l'enfant dans sa nudité frileuse, se serrant vers les plis du manteau, regarde seul les rois. Cela se passe sous un abri de chaume, quelque part en un bois vague où de petites fleurs croissent dans une herbe rare. Toute la scène s'immobilise en une tristesse lointaine.

Le dessin est précis et d'un modèle léger comme celui des derniers gothiques italiens. Quant aux tons, ils ont des reflets vert-bleu de soie et de métal. L'harmonie en est étrange et très spéciale. On sent l'artiste habitué depuis quelque temps à traiter des armures plutôt que des étoffes.

Le fils du peintre, M. Philip Burne-Jones, outre un tableau de genre médiocre, profère une page étrange : *Le lever de la terre sur la lune.* Et il nous dépeint l'astre mort en une lumière verte de Bengale, tout montueux de volcans éteints, de cirques rocheux avec, dans une vallée, un morceau de squelette solitaire.

E. Burne-Jones étend son influence sur Mrs. R. Spence qui envoie la *Dernière mesure,* sur Mrs. Evelyn Morgan dont voici les *Cloches de San Vital* et principalement sur Mrs. Maria Stillman, qui, tout en le suivant, inaugure pourtant un faire à elle et témoigne d'une palette personnelle. Ses numéros au catalogue ? *Audaces fortuna juvat, Portrait d'Irène, Vita Nuova.*

L'*Elaine* de M. Strudwick, un déjà ancien disciple de Burne-Jones dont la « Kensington » possède un panneautin

très retenant, témoigne de l'ordinaire grâce, frêle et jolie, du peintre. Il a conservé son même type d'héroïnes délicates, à bouche menue, à mains fluettes et qui se meuvent soit en des palais d'une renaissance très ornementée, soit en des forêts complexes d'entrelacs de branches et de fleurs.

A noter de l'anecdotique Alma Tadema : *Amour dans l'oisiveté*; de l'archéologue Poynter : *Knucklebones*; de l'influencée par Turner, Mlle C. Montalba : la *Piazetta de Venise*; du leightonien W. B. Richmond, le *Bain de Vénus*; puis les portraits de Gladstone, Irving et Joachin. Ceux-ci beaucoup plus à cause des modèles que des peintres.

Une esquisse vive d'Orchardson improvise le portrait d'un professeur de cricket; et deux paysages de John Reid, bien anglais, d'une savonneuse couleur d'il y a vingt ans, nous reportent aux souvenirs des Walker et des Hook et de toute cette intéressante école qui ne fut pas indifférente à Bastien Lepage.

Au centre de la New Gallery, un balcon court autour du hall où glapit un jet d'eau. Aux murs de cet étage, on suspend les aquarelles, les pastels, les dessins et parfois des photographies. Nous avons remarqué de superbes épreuves des œuvres de Burne-Jones : *l'Étoile de Bethléem, l'Escalier d'or, l'Annonciation,* et un portrait de Napoléon Ier, le plus beau que nous connaissions. Là se trouve également l'esquisse de *The Star of Bethleem,* esquisse toute fruste et qu'il est curieux d'examiner, afin d'analyser le travail lent qui doit se faire chez l'artiste pour qu'il aboutisse de ce point de départ veule à la raffinée perfection de l'œuvre.

On y découvre qu'à rebours de certains maîtres italiens — ses modèles pourtant — qui dessinaient méticuleusement les figures de leur tableau chacune à part et les réunissaient ensuite, le peintre anglais est spécialement requis par l'ensemble, par la coordination de ses groupes, par le total en un mot, indépendamment de toute partie, si capitale qu'elle soit.

Trois aquarelles monogrammées d'Emily Little attirent violemment la curiosité vers un art spécial, menu, multicolore, précis et d'une harmonie mouillée et miroitante.

Pour terminer, signalons un portrait d'enfant de Fernand Khnopff, qui, certes, avec l'esquisse d'Orchardson, est le meilleur du Salon.

La Nation, 27 mai 1891.

L'ART EN ALLEMAGNE

N'est-ce pas qu'il serait temps d'effacer des appréciations ce presque lieu commun qui déclare les Allemands inaptes, la musique exceptée, à réaliser n'importe quel art ?

Que l'école dusseldorfienne soit galeuse de toutes les veuleries ; que celle de Munich, grâce à Kaulbach, à Von Piloty et à Swanthaler, ait concentré de l'horreur et thésaurisé de la bêtise, que tous les professeurs de Berlin, devenus en quelque sorte de monstrueux phénomènes, aient doctoralement peint le banal et le laid, certes. Mais encore faut-il avouer que les Cornelius et les Overbeeck et les Schnorr ont été les premiers à tourner l'attention vers les primitifs italiens, qu'ils ont aimé dans Raphaël ses premières œuvres surtout et que dans telles de leurs toiles, qu'on rencontre soit à Dusseldorf, soit à Brême, soit à Lubeck, ils préparent en Allemagne le mouvement qui aboutira en Angleterre et en France et s'y incarnera dans les noms des Rossetti, Burne-Jones, Puvis et Moreau. Tous ces peintres d'écoles si diverses se rattacheront peut-être, plus tard, aux yeux de ceux qui jugent globalement, à ces fresquistes germains de notre première moitié de siècle, dont l'un du moins, Rhoetel, dans certaines de ces compositions, a prouvé du génie.

Pour l'instant, s'il n'est en Allemagne aucun peintre que l'on puisse par exemple comparer à un Watts, du moins s'y

manifeste-t-il des individualités très étonnantes, ne serait-ce que Gebhart, Bisschop et Böeklin.

Et la sculpture et peinture mises à part, aussitôt qu'on examine d'autres arts, l'architecture par exemple, la réussite s'accuse. Les néo-gothiques allemands, tout comme les néo-gothiques français et belges, ont commencé par réaliser un art de pâtisserie et de boîtes frangées, dont les spécimens s'étalent, petitement, partout. Puis le goût leur est venu; ils ont adapté aux besoins de confort et d'aménagement modernes les vieux modèles d'art des maîtres-bâtisseurs du Nord; Brême, Hanovre, Hambourg et Lubeck ont remis en honneur la brique dédaignée jadis au profit de la pierre et du ciment, et toute une série d'édifices en carreaux, sobrement émaillés et lambrissés de terre cuite jaillissent à cette heure du sol, élégamment. C'est Lubeck surtout qui se pare ainsi. Quand on songe à certains édifices — béguinages ou couvents ou même maisons bourgeoises — élevés à Gand, à Bruges et dans telles petites villes flamandes par les Béthune et les Helleputte et les Verhaege, on est fort tenté de croire que c'est dans l'Oldenbourg, le Holstein et le Hanovre que ceux-ci feraient bien de chercher, s'ils ne l'ont déjà fait, leurs modèles. Il existe une ressemblance frappante, pour ne point dire une similitude, entre leurs tentatives et celles d'ici.

Au reste, la fièvre de bâtir remue l'Allemagne entière. Toute la nation a, non pas une brique, mais une carrière dans le ventre. Gares, rathaus, doms, hospices, postes, banques, casernes, hôtels, palais, tout se multiplie.

Les villes sautent par delà leurs anciens remparts convertis en promenades et en jardins, et s'étendent vers les villages suburbains, dans la hâte de les atteindre et de les engloutir. Elles ont un appétit d'ogre; elles avaleraient des provinces. Quelques-unes, comme Brême et Lubeck, poussent leurs ports et leurs havres à plusieurs lieues au devant d'elles, comme des bras énormes, vers les navires et les cargaisons qui sillonnent la mer. Bremerhaven et Travemünde sont des

avant-postes de vie intense; elles ont l'activité des mains musclées et solides qui accaparent. Au reste, par à travers cette Allemagne, soi-disant tranquille, un mouvement incessant bruit dans les cités, presque toutes prospères depuis 1870. Les gares et les bourses y sont devenues les centres. Elles ont remplacé les églises d'antan.

La gare n'est point, comme chez nous, un quai où l'on défend de circuler, une suite de salles où l'on parque et où l'on enferme. Elle est café, restaurant, salon. Elle est enjoyeusée d'émaux et de meubles sculptés; elle est décorée de fresques, embellie de vases et de statues; le comptoir réalise une étagère et souvent une énorme nature-morte rouge et fleurie, telle que les plus jordanesques peintres en rêvent. Le monde s'y rend pour le goûter de quatre heures, pour le verre de Löwenbrau traditionnel. On y pélerine en famille. Les nappes bleues et rouges y sont mises hospitalièrement et attendent.

Et la Bourse, elle aussi, joue son rôle. Autour des déambulatoires où les principales maisons de la ville possèdent de minuscules bureaux, s'agite une catégorie spéciale de gens d'affaires et de flâneurs. Une friture de voix, de cris, d'appels, flambe au clair des heures d'après-midi. Et non loin de là, l'inévitable *Rathskeller* prodigue ses vins de Rhin et de Moselle et échauffe l'esprit des spéculateurs et des marchands. A Brême et à Lubeck, ces caves ont un caractère artistique merveilleux. Foudres énormes armoriés de clefs, d'aigles et de lions, tables lourdes et comme dallées de chêne, verres irisés et joufflus, bouteilles fluettes toutes en tons d'or et qui s'alignent en jeux de quilles dans les coins.

Après la gare et la Bourse, le musée (Kunsthalle) affermit l'orgueil de toute nouvelle ville allemande.

Il est, d'ordinaire, construit en style renaissance allemand. Souvent des mosaïques, toujours des marbres à tons profonds — rouges alternant avec verts comme à Dusseldorf — à tons sévères — blancs mélangés avec jaspe comme à Ham-

bourg — décorent l'entrée. Des salles basses avec lumière oblique renferment les dessins et les plâtres et aussi quelques tableaux anciens. L'escalier monumental conduit aux écoles modernes. Sa cage est décorée de fresques et de statues. Et les halls, accotés de petites chambres et de salons, s'alignent à l'étage.

Évidemment a-t-on réalisé ce souhait si souvent exprimé par nous de faire d'un musée un palais adapté aux tableaux qu'on y célèbre. Ce sont eux qui sont les maîtres. Pour les grandes toiles de grands espaces, pour les petites des coins tranquilles. Ainsi trouve-t-on à Hambourg toute une série de vrais appartements, sobrement décorés, meublés discrètement, où il est permis de s'asseoir dans un fauteuil et de causer longuement avec un chef-d'œuvre. Les numéros sont pendus à bonne distance, en des cadres spéciaux, sur des fonds différents. Souvent des bancs de bois, coussinés de cuir, courent au long de la muraille et permettent de s'asseoir n'importe où le jour le commande. Des chevalets supportent certains tableaux précieux que l'on peut descendre à la hauteur de l'œil pour les examiner plus minutieusement.

A voir l'un à la suite de l'autre les musées de Cologne, de Dusseldorf, de Hambourg et de Hanovre, l'idée s'impose que pour acquérir leur art plastique à eux, comme ils ont leur musique, les Allemands ne veulent rien épargner. Ils prennent l'avance sur leurs peintres; ils leur construisent des palais pour ce qu'ils concevront; ils bâtissent des monuments à l'espoir. Si l'art finit toujours par suivre la victoire, il est certain qu'une vraie et grande école de peinture est à la veille de naître. Le public le prévoit. Il accourt aux musées, les journaux d'art se multiplient, les riches veulent leur galerie de tableaux avant même de vouloir des salons. Et dans chaque ville paraît naître une vie moderne nouvelle, une joie de se sentir fort et actif, une fièvre de dépense et de luxe, qui demandent, qui exigent des peintres pour les exprimer et les transmettre bellement à l'avenir.

*
* *

La visite successive de nombreux et importants musées d'Allemagne nous a convaincu, de plus en plus, combien la campagne contre nos musées nationaux, entreprise par la plupart des journaux belges pour lesquels l'art n'est pas une question subordonnée à toute autre, fût-ce à celle du Maalbeek, était juste et d'actualité criante. La vérité la plus vraie, la plus aveuglante est que nous sommes attardés de trente ans dans l'administration et la bonne gestion de nos collections, que nous sommes tellement à la queue des autres peuples que nous ignorons même ce qu'il nous faut modifier.

Ceux qui ont la direction de l'art à Bruxelles ou bien sont des incompétents, ou bien sont des imbéciles, ou bien sont des malins, qui profitent de l'indifférence ou de la stupidité publiques pour se tailler un traitement dans les budgets et se taire et ne rien faire. On est tellement stupéfait des progrès réalisés partout ailleurs, on est tellement indigné de voir combien chez nous toute innovation est combattue et méprisée que les mots roides et salés, mais inévitables, arrivent sous la plume. On les a appelés — nos officiels — bonzes, lècheurs de l'assiette au beurre, encroûtés, perruques, mornes Chinois qui opinent du bonnet, invalides qui sucent le bout de leur béquille, chanoines rêveurs qui se fourrent l'index dans le nez et s'occupent de l'administration de cet appendice plus que de leur charge de conservateurs et d'employés. On a été doux et bénin. Ils ont agi de telle sorte que Bruxelles, qui devrait se proférer capitale, prend rang, au point de vue esthétique, après des villes de troisième ordre allemandes et anglaises. Aucune idée qui perfectionnât l'arrangement des salles, qui aidât à l'instruction et à l'intérêt à dégager de l'œuvre d'art, qui fût digne d'être non pas

adoptée ailleurs, mais simplement louée par des Belges chauvins, n'est sortie de cette douzaine de cerveaux qui siègent au palais de Lorraine et sur lesquels jamais aucune langue de feu ne descendra.

Certes se sont-ils occupés, depuis 1880, de nos richesses artistiques : on a bâti des halls et des palais. Mais si l'on avait juré de faire le plus de tort possible aux toiles et statues, on ne les aurait pas plus quelconquement produites à la cimaise.

Ailleurs, un tableau est un grand personnage qu'on entoure de mille soins; on lui donne un cadre qui le rehausse, une place propice; on lui adjoint des huissiers qui sont des valets et qui le servent. Ils connaissent son histoire, d'où il vient, comment il fut acquis et quel peintre le créa.

Ils surveillent ceux qui le regardent et attendent qu'on les interroge. Le fait-on, immédiatement ils démontrent sans s'imposer qu'eux aussi ont le respect et souvent l'admiration de ce qu'ils gardent. Ils sont serviables, souvent utiles et nullement encombrants.

Ce qu'il importe surtout de retenir des musées allemands et de signaler à la direction de notre *Musée des échanges*, c'est la manière dont sont commentées les copies qu'on expose. D'abord une note indiquant où a été trouvé et où réside actuellement l'original.

Puis pour les œuvres importantes — statues égyptiennes, frises du Parthénon — une photographie des sites grecs et thébains, une reconstruction des palais et temples et jusqu'à un essai de coloriage présumé. Et des remarques et des profils divers et des éclaircissements historiques.

On entre ignorant d'une œuvre; on sort plus que renseigné, on sort instruit. Si après il vous prend fantaisie de consulter le catalogue, les notions que vous avez acquises rien qu'à voir, vous les surprenez étendues en études et coordonnées entre elles. Toutes les recherches ont été faites, tous les renseignements pris, et ce sont des résultats authentiques qu'on imprime et publie. Une œuvre, malgré toutes inves-

tigations, reste-t-elle douteuse, au moins affirme-t-on comment elle est monogrammée, de quelles parentés elle peut se prévaloir et quelles sont ses caractéristiques.

Ainsi, à Hanovre, trouvons-nous sur le cartouche d'un panneau gothique : « L'auteur est le maître des types aux paupières baissées, qui fut l'élève de Bernard Van Orley. » Ailleurs, tel numéro est renseigné comme provenant du peintre qui peignit *la Mort de la Vierge*; ailleurs les initiales d'une signature sont interprétées et renforcées de conjectures.

De même que dans les musées anglais, on constate dans ceux d'Allemagne cette chose élémentaire : la vie. Les vitrines, les armoires, les meubles sont mis en état; quand un objet est destiné à un usage, on le montre servant à cet usage : les vieux baromètres marchent et les vieilles horloges sonnent. Si des mécaniques curieuses et compliquées peuvent intéresser les visiteurs, on les leur détaille et on les explique. Enfin tout ce qu'il est permis de toucher, de contrôler, est manipulé et scruté; aucun gardien n'apostrophera, comme en Belgique, un visiteur dont le seul crime est de prétendre tourner les volets extérieurs d'un triptyque. Au contraire, de lui-même il ira au-devant d'une possible curiosité, et s'il a surpris que le passant est vraiment attiré par une toile, il lui épargnera toute demande.

Tel simple huissier du musée de Hambourg nous a paru même un vrai fervent d'art. Un tableau était pour lui chose passionnante et plus belle encore qu'il ne parvenait à le dire. On sentait, chez cet humble, la joie éprouvée à garder des chefs-d'œuvre et comme un dévouement fier pour eux. Ce dévouement, aucun des conservateurs ou directeurs bruxellois ne le ressent. Si un ou deux d'entre eux en étaient trempés, il ne faudrait pas un an pour que toute l'administration des Beaux-Arts changeât d'aspect. Et néanmoins, sans lui, comment imaginer qu'on fasse autre chose qu'une besogne de commis en écriture? Ces gens, voyez-vous, n'ont

pas l'ardeur, n'ont pas la fièvre, n'ont pas la haute joie esthétiques; il leur manque la flamme et la ferveur de leur charge; ils font leur besogne non pas comme des volontaires, mais comme des soudoyés. Ils savent être convenablement banals — à part cela, rien. Si de temps en temps l'un d'entre eux n'allait à Paris se renseigner sur ce qu'il est indispensable de réaliser en un musée, nos collections d'art se couvriraient de poussière et des araignées feraient leur toile dessus. Ils sont séniles, incurablement. Au fond ils ignorent l'art; ils en parlent, mais ils ne le sentent pas. Quelques-uns sont des peintres ratés, des critiques ratés, des hommes de lettres abolis. Et l'État, en les nommant, les a cousus comme des haillons sur son manteau officiel.

La Nation, 9-12 septembre 1891.

IV

MAITRES CONTEMPORAINS

(France-Belgique)

EUGÈNE DELACROIX

Paris, le 18 *mars* 1885.

Je viens de voir les Delacroix exposés en ce moment au quai Malaquais, et le coup d'enthousiasme reçu dure encore. Eugène Delacroix est le dernier des peintres héroïques. Courbet, Millet, Manet, qui viennent après lui, n'ont rien de ce caractère. Lui, il est debout, là-bas, parmi les génies généraux, universels, énormes, faits pour concevoir des époques d'humanité : paganisme, christianisme, mahométanisme, moyen âge, et les traduire et les jeter sur la toile comme des visions colossales que son âme allume.

On ne peut croire que l'homme qui a mis tant d'action dans son art, tant de mouvement, tant de vie, soit l'être maladif, isolé, tranquille que l'on sait. On se figure volontiers qu'il eut une existence à la Rubens, débordante de sève et d'agitation, se dépensant à travers fêtes et grandeurs, se consumant en fièvre, se multipliant, se démenant et en quelque sorte s'éparpillant dans l'Europe entière.

L'explication de cette anomalie est pourtant simple. Au temps de 1830, la vie artistique avait changé au point que toute l'activité des peintres et des poètes se précipitait non plus dans leur vie, mais dans leur pensée. Ils étaient les isolés, les tranquilles, les piliers de leur atelier — si on veut — mais leur rêve bouillonnait, leur imagination volait grandiose, exaspérée, comme Persée à travers l'espace. Et voilà

pourquoi Eugène Delacroix, le peintre retiré, vivant de solitude, est en même temps « l'agité » de génie dont le cerveau conçut *Sardanapale*.

Parmi les 496 œuvres exposées, il n'en est qu'une — si l'on en excepte une copie de Raphaël et une fresque religieuse — qui soit conçue et traitée calmement : c'est le portrait du général Delacroix, qui se repose couché par terre sur le gazon de son jardin. Les autres sont tourmentées, fiévreuses, toutes en nerfs. Si le mouvement convulsif n'est pas dans l'allure et le geste des personnages, le peintre le met dans les robes et les manteaux dont les plis se contractent; s'il n'est pas dans le visage, il le met dans les cheveux; s'il n'est pas dans le modèle, il le met dans le paysage et le décor. Qu'on prenne les sujets les plus recueillis, le portrait d'une vieille religieuse par exemple : les couleurs en sont violentes et semblent lutter sur la figure.

Delacroix ne pouvait pas, ne savait pas traiter une conception sans emportement. Aussi comme il est naturel que d'instinct il aille vers les grands tragiques, vers Dante, vers Shakespeare, vers Byron ! Comme il est élémentaire qu'il ne prenne à la Bible que les crucifiements et les tempêtes sur le lac de Génésareth, comme il est fatal qu'il aime les fauves et, parmi les fauves qu'il préfère, les tigres ! Jamais la vie des êtres et des choses n'est assez convulsée, il l'exagère toujours. Il aime le terrible, l'effrayant, le féroce.

Il fait de son pinceau une belle torche rougeoyante parce que le rouge est la couleur du sang, de l'incendie, du meurtre. Il invente une palette nouvelle, plus montée de ton que celle de Rubens et que celle des plus exacerbés des Vénitiens. Il apparaît dans l'art momifié, bitumineux, grisailleux de son temps comme un orage tonnant et fulgurant sous un ciel d'été, plein d'étouffements et de lourdes oppressions vespérales.

Un tel art fait comprendre toutes les colères qu'il a suscitées. Les académiciens en ont dû perdre la tête; il était

fait pour souffler des colères et pour faire bouillonner de fureur les cerveaux jusqu'à soulever les perruques.

Aujourd'hui il ne reste que fumée de ces sacro-saintes excommunications officielles. Et c'est l'histoire fatale de tous les novateurs.

Seulement, ce qui agace, c'est que d'ordinaire les plus acharnés détracteurs d'hier veulent se faire passer pour les plus chauds défenseurs quand l'artiste s'est imposé.

Ah ! quelle envie il vous prend parfois de leur fourrer le nez dans leur palinodie ! Et encore s'ils s'amendaient de bonne foi, mais leur conversion est fausse; au fond d'eux-mêmes, l'indélébile inaptitude à saisir le beau existe. Aujourd'hui comme hier ils sont incapables de sentir la grandeur de l'évolution artistique accomplie, mais aujourd'hui le public — ce bourgeois public auquel ils sacrifient toujours, dont ils revêtent la livrée comme des valets — a changé lui-même, et il faut bien que les domestiques pensent, aiment, détestent, opinent comme le maître, il faut qu'ils suivent le va-et-vient négatif ou affirmatif de son bonnet de coton au sommet de sa tête et que leurs yeux, leurs sourires, attentifs à la mèche sacro-sainte, se règlent sur sa gymnastique sous peine d'être chassés et privés de l'honneur et des bénéfices de nettoyer quotidiennement les souliers de Géronte avec le torchon à un sou de leur journal.

Ce qui reste de plus étonnant dans l'œuvre de Delacroix, c'est la conception tragique. Personne n'a comme lui cette puissance. Tout vit dans son art, tout y vibre, tout s'y tord. Mais quand j'emploie le mot *vie* en parlant de lui, je ne veux nullement désigner la vie objective et réelle; la vie que le peintre communie à ses toiles est la vie supérieure, la vie d'esprit et, pour parler net, la vie factice que toute grande personnalité impose à ses visions.

Hamlet, Ophélie, Macbeth, Médée, Foscari, Othello, Lara, Faust, tous personnages littéraires, ne sont pas vus tels qu'ils sont ou ont été, les uns dans l'existence, les autres

dans le livre; ils sont créés à nouveau par Delacroix qui en fait des hommes à lui, des symboles de poésie nouvelle et originale. Poésie toute de crispation, d'hallucination, de colère et d'outrance, cela va sans dire.

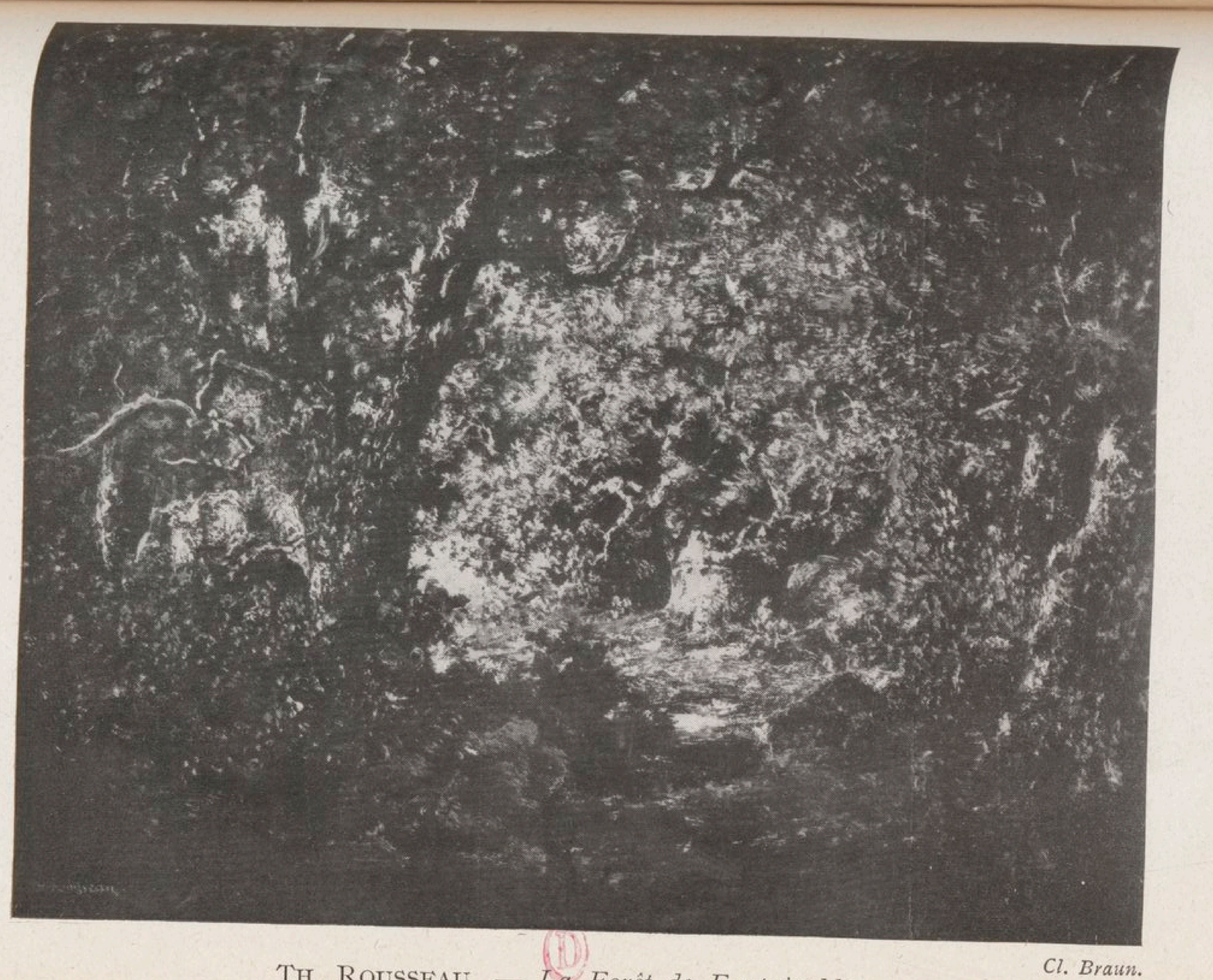
Il est nécessaire d'avoir vu la présente exposition pour se faire une conviction sur la carrière totale du peintre. Celui qui ne voit que ses grandes toiles, ses toiles de musée, ne comprendra jamais le soin qu'il mettait à creuser le sujet, à le refaire plusieurs fois, étude après étude, avant d'aboutir à la conception définitive.

Il y a dans le Salon de l'École des Beaux-Arts jusqu'à six *Médée*.

En outre, personne, à moins d'avoir visité ce Salon, ne se doutera de son indéfinie fécondité — encore une qualité qui le rattache à la grande famille des peintres généraux et universels, — de sa manière épique de comprendre les animaux, — il y a environ une centaine de toiles où le cheval, le tigre et le lion sont les sujets principaux, — de l'étonnante rapidité avec laquelle il a trouvé, dès ses débuts, sa manière, sa couleur et son dessin si spécial.

Au rez-de-chaussée sont mis sous verre les précieux autographes du peintre, qui était en même temps un solide écrivain. On est ému de voir écrit, de sa main, sur précieux papier que le temps roussit peu à peu, ces maximes superbes et de fierté géniale qui le tenaient campé dans la vie comme ces vieux guerriers du moyen âge que la vieillesse voudrait courber, mais qui se maintiennent droits et géants, d'un jet, appuyés qu'ils sont sur des épées colossales. Et tel restera-t-il devant la postérité — son œuvre est là pour l'affirmer.

Art moderne, 22 mars 1885.



Cl. Braun.

TH. ROUSSEAU. — *La Forêt de Fontainebleau.*

LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

L'incontestable et définitif triomphe de certains peintres d'il y a vingt-cinq ans à l'Exposition centennale nous invita au pèlerinage, longtemps rêvé, vers cette forêt désormais célèbre plus à cause d'eux que par sa splendeur même d'automne ou de printemps : Fontainebleau. Nous le voulions faire à pied, seul, en un silence absolu. Pour, la vision aidant, que ceux que nous aimons et admirons, s'il leur plaisait, maintenant que les voici immortellement dans la gloire, nous pussent accompagner et se mêler à l'air, au vent et au soleil dans lesquels et sous lequel nous marcherions, illusionnés. Un matin d'or humide d'octobre nous fit donc quitter Paris, et déjà, dès les 10 heures, nous étions, promeneur recueilli et clair, sur la route de Barbizon. De la rosée partout, et souvent, dans les creux et les plis de terrain, comme des linges vagues et flous, de blancs brouillards immenses. Pas un bruit, sinon celui des feuilles doucement tombantes, un rien de bruit qu'on regarde plus qu'on ne l'entend choir. Et c'était d'abord la grand'route vers Paris, large, pavée, monumentale, par où les carrosses fleurdelysés roulaient jadis, escortés par des armées entières. Puis, au carrefour, là où contre un arbre une minuscule vierge accroche en couronnes les piétés et les dévotions rustiques, tournez à gauche. C'est la route des Rousseau et des Millet vers le chez eux.

Ce qui fait la forêt de Fontainebleau unique, c'est sa variété. Elle résume toutes les forêts : les héraldiques, les frustes, les farouches, les jolies, les terribles, celles du Nord avec leurs sapins, celles du Centre avec leurs bouleaux et leurs chênes, les forêts du rêve et de la vie, toutes. On écoute en elle les légendes et l'histoire — et le cor qui sonne là-bas, sous les arcades du vieux palais des Valois, les commente le soir. De très vieilles fables de chevaliers et de chasses rouges en des abîmes de verdure, comme des éclairs, passantes. Des reines et des princesses, fières comme leurs blasons, à licornes et à lions, droites comme des lances. Les amours et les meurtres, le sang et les baisers, le drame des futaies centenaires, avec leur rapiècerie romantique de brigands et de voleurs, avec même la quincaillerie moyen âge encadrée et lithographiée aux murailles des débits de boissons et des cafés à comptoir flambant zinc, qu'importe ? Bonnes choses lointaines, naïves imageries, honnêtes épinals, panaches rouge cerise et pourpoints jaune serin, jambes de coursiers d'Aymon plus grosses que des troncs d'arbres et monstrueux colliers de toison d'or, comme vous restez dans la mémoire avec les récits des vieux gardes du bois et des cantonniers qui balayent de droite à gauche, interminablement, infatigablement, les larges feuilles d'or tombées à terre !

A chaque pas surgit soit un Rousseau, soit un Diaz. Mais vivants, nets, sincères comme des portraits. Si on comprend ces peintres, qui prétendaient peindre non des chênes, mais le chêne, non des forêts, mais la forêt, et comme ils ont réussi, tout en copiant, pour ainsi dire, la réalité, à réaliser une synthèse ! Ils ont inauguré la forêt romantique, ils en ont fait une espèce en art, comme il y a des espèces en sciences. Le bois moderne ? C'est tout autre chose. Eux ont cherché le pittoresque, le mystérieux, le drame. En certaines toiles de Rousseau, si admirablement composées, on assiste, pour ainsi parler, à l'histoire et à la généalogie des halliers et des roches. Ce sont des êtres qui pensent, qui ont les attitudes

de l'effroi ou du silence, qui se parlent ou se taisent entre eux à l'endroit d'on ne sait quelle grande énigme, que le vent même qui les froisse ne divulguera pas. Diaz complique sa figuration de génies et de nymphes. L'austérité nue l'effarouche. Le soleil chaud et fastueux emmerveille sous les branches des clairières de chair montrée, glorieusement. Des fêtes de feuillée et de mousse sont dites, en poèmes dorés. Il fait des ex-voto à la forêt païenne, celle que songeait Ronsard et que les bucoliques grecs ont pour éternellement défini. Souvent ses déesses sont les Saintes Vierges du taillis et de la source. Le Corrège en eût décoré les églises; lui, Diaz, les immobilise aux carrefours en madones de grâce et de lascivité.

Il faudrait des jours et des jours pour pénétrer et comprendre toute la splendeur de ces bois. Allées immenses, hautes comme les grandes pensées, petits chemins où les branches basses font comme un brouillard de branches, puis, soudain, au flanc d'un vieux hêtre, quelque large blessure d'écorce saignante comme un torse vaincu. Plus loin, des pierres et des pierres, par étages et par monceaux, monstrueuses et mornes, et tout à coup tragiques, comme ce qui resterait d'une bataille cyclopéenne. Et des antres barbus de mousse, la bouche ouverte, avec au bord une grande fleur tout humide et toute tremblante. Et les noms chers reviennent en mémoire : gorges d'Apremont, le Bas-Bréau, les Néfliers. Quand ceux qui pour à jamais devaient répandre dans le monde ces noms, connus seulement alors des bûcherons et des braconniers, peignaient, la forêt était-elle déjà, comme aujourd'hui, administrée et comme coupée en arrondissements par des indicateurs et des tracés ? Nous l'ignorons. En tout cas est-il permis de s'étonner de certaines dénominations. Ainsi une des divisions s'énonce : Section artistique. Ces assemblages de vocables font rêver.

Au reste, c'est non seulement l'État, mais les peintres eux-mêmes qui sont en faute. A Barbizon, des peintres du Salon,

probablement des médaillés, ont brossé une série d'enseignes spirituelles qui suffisent à ôter tout caractère à ce bourg célèbre. Ce sont des farces : un photographe portraiturant une famille; une scène de guinguette, où l'on voit des gens se pincer la taille. Que sais-je ?

La maison de Millet a été transformée. De logis de paysan fruste et campagnard, elle est devenue une maison à laquelle il faut bien, pour être exact, appliquer l'horrible mot de confortable. L'atelier a fait toilette. On y rencontre, certes, des reproductions et des crayons du maître, mais les chaises sont rembourrées et sur la cheminée trône une pendule Louis XV. La porte charretière a été remise à neuf, on l'a encadrée de deux demi-lunes de murs crépis soigneusement.

Ainsi s'en est allée cette précieuse demeure de peintre qui expliquait, par sa primitivité même, le talent naïf, franc et agreste de Millet.

Les souvenirs de Rousseau s'effacent aussi. Les habitants de Barbizon parlent bien plus des jeunes Anglais, Américains et Italiens qui élisent domicile chez eux et payent, que des maîtres. Il y a, à l'entrée du village, un grand hôtel : l'Hôtel de la Forêt. Les dîners sont affichés et les prix comme à Paris.

Heureusement qu'il reste le bois immense, et trop vieux et trop sacré pour que d'ici à longtemps on le dévaste. Il reste aussi les souvenirs intimement fondus dans la sève même des chênes et des hêtres. On ne couperait point cette forêt sans également tailler dans l'histoire française. Ces choses se sentent aussi : un tel coin de pays est comme un vivant musée en plein air, c'est une armée glorieuse d'arbres revenue triomphante des lointains de l'histoire, et auxquels il faudrait nommer une garde d'honneur pour leur rendre hommage et les défendre contre n'importe quel architecte de jardin ou n'importe quel embellisseur de nature.

Art moderne, 10 novembre 1889.

JEAN-FRANÇOIS MILLET

Contrairement aux dires, Millet, ou plutôt son œuvre, s'impose plus dominatrice, les toiles, les pastels, les dessins réunis. Art de combat jadis, le voici calme et hautain — et les musées l'accueillent. Tant de paroles l'ont commenté qu'il serait inutile de l'étudier encore, s'il ne fallait appuyer, nous semble-t-il, sur un point : sa chasteté. Tragique, pastoral, hiératique, certes, mais chaste surtout.

Et d'abord les femmes, toutes celles qu'il nous montre : *la Cardeuse, la Brûleuse d'Herbe, la Gardeuse d'Oies, la Lessiveuse, la Bergère, la Fileuse, les Glaneuses, les Lavandières*, toutes bien qu'abaissées aux travaux les plus humbles, bien que trempant des mains, des pieds, de l'être entier parmi les rusticités et les animalités de la vie, côte à côte avec les bêtes, dans les moiteurs des étables et des fumiers, dans les chaleurs des vêtements, toutes ces ployées et ces souffrantes sont au-dessus de la chair. Le travail qu'elles ahanent les dresse rigides, quoique serviles. Leurs attitudes, leurs gestes, leur tranquille, probe et sanctifié visage ! Pourtant rien de la réalité rude et grossière n'est tu. Elles sentent l'étable, la bouse, la glèbe. Leur corps connaît l'accouplement ; mais le rut ?

Millet est le seul peintre qui les ait comprises ainsi. D'autres — tel Bastien-Lepage — les ont endimanchées et leur ont fait chanter des romances (l'*Amour au village*) où des sous-

entendus étaient blottis. D'autres — tel Lhermitte — les montre vaines et attaquantes et prometteuses de leur peau. La belle fille ne traverse point l'œuvre de Millet. L'alcôve qu'il nous entr'ouvre est purifiée et arrosée par le rameau de buis pleurant sur une croix.

Surtout, c'est en deux sujets : *la Baigneuse* et *la Précaution maternelle* (nos 51 et 62) que cette chasteté éclate.

No 51 : « Une jeune fille s'est dévêtue sur le bord du ruisseau et tâte l'eau de son talon. » Les oies qu'elle garde s'approchent et la première interroge, seule étonnée. La chair est adorable, faite d'enfance timide, rustique et fraîche. Un modèle exquis, fleur des pubertés tranquilles et ignorantes. Pas un éveil de vice ou de plaisir à se voir. Ses sabots, ses jupes, sa coiffe reposent sur la berge. Le soupçon de se sentir regardée ne lui vient même pas. Sa nudité lui paraît aussi naturelle qu'une blancheur de lis. Elle s'ignore belle et jeune. Le peintre, à nous la présenter ainsi, insiste sur cette pensée que sa longue étude de la terre et des travailleurs a dû roburer en lui : la profonde innocence des choses naturelles. Le côté démoniaque de la nature, il ne l'a senti. Les landes, il ne les a jamais montrées comme décors de sabbat. Aucune de ses femmes n'est sorcière. Aucune ombre de buisson, aucun soir ne le sollicite vers l'occulte. Ses bergers sont bibliques. Pour lui, tout ce qui vient immédiatement de la terre, tout ce qui tient d'elle, l'arbre, les fruits, les animaux, les hommes, est à l'abri du mal et peut croître et se montrer dans sa nudité natale, sans aucune atténuation. L'artiste, selon lui, a le devoir de ne point modifier la création divine. Le rustre est sacré. Millet le grandit de stupidité hiératique. Il lui enlève ce qu'il faut de cerveau pour le maintenir dans l'innocence primitive. La ville qui corrompt, comme elle est loin du village dont on voit les tours, ci et là, aux horizons des toiles ! *Le Vigneron, l'Homme à la Houe* ne seront, ne pourront jamais être ni civilisés, ni dégrossis. Choses de la terre, ils ne seront jamais inquiétés par les choses des hommes.

Le monde pour eux n'ira jamais au delà de leur clos. Ils sont des rocs de rusticité.

Plus probante encore pour la chasteté de l'art millettien cette toile cataloguée :

Nº 62 : « La maman, sur les marches de sa maison, retrousse la robe du petit *garçon*. La *petite sœur* regarde. » Le sujet réside en cette fillette, si curieuse et interloquée, si enfantinement et vivement naïve, qui s'impose à la mémoire : petit saint Jean. Une absence totale de gaminerie et de malignité; une innocence de rosée dans l'herbe. Grandie, la *petite sœur* deviendra *la Baigneuse*, et plus tard *la Vachère*, et plus tard, paysanne ménagère, *la Femme à la Lampe*, toujours ineffaçablement probe et sainte, pour laquelle partager son lit, accoucher, allaiter un enfant, seront besognes simples, ordonnées, providentielles. La vie des fermes, elle la partagera avec ses bêtes, très soumise à l'amour comme les champs et les jardins aux saisons, rude au travail et se sauvant de la luxure par lui; forte de sève transfiguratrice.

Si on remonte les généalogies des écoles, c'est évidemment aux femmes des primitifs, profondément vierges et mères, que les femmes de Millet font songer. Dès la Renaissance, la femme, et surtout la paysanne, se transforme. Elle devient déesse ou courtisane. Les peintres des villageoises et des rustaudes les modifient en luronnes. Et, corsage et lèvres ouverts, les voici plus souvent couchées que debout. Pieusement, Millet les refait pures, elles, les serves, au rebours de Teniers, d'Ostade, de Steen, dans leurs scènes de cabaret, de Watteau, de Pater, de Lancret dans leurs bergeries. Leurs mains noueuses ont les doigts trop gourds pour tripoter de la volupté. Elles sont les épouses du *Semeur*, de l'*Homme à la veste*, de celui qui prie l'*Angelus*.

Au point de vue peintre, il reste à dire l'influence de Millet sur les modernes. Elle est très réelle. La lumière, sa soudaineté, il l'a saisie dans l'orage du *Printemps*, toile brusque d'électricité et de menace; sa calme et pleine et régulière ex-

pansion la voici dans les *Falaises de Gruchy*, sa dramatique bataille parmi les nuages, presque partout elle est notée, racontée, célébrée. Il a vraiment fait le portrait des ciels, dont un petit nombre, un très petit nombre, seuls sont conventionnels. Les problèmes de la clarté, les ombres portées, les chauffées à blanc de soleil qui dévorent les couleurs, il les a étudiés, avec soin, si pas toujours avec succès. *La Baigneuse* que nous avons analysée peut servir d'exemple. L'ombre qui tombe des arbres sur le ventre est d'une très délicate teinte verte. Certes est-il resté loin en deçà du but, mais ses tâtonnements sont significatifs.

On lui a reproché sa facture lourde, ses traits noueux, son dessin gros. C'était ce qu'il fallait pour son art et ses modèles; c'est par là qu'il arrive à ce robuste et décisif caractère, beauté de son œuvre. Le défaut signalé ? C'est la force.

Celui qui le voudra classer, ne le rangera point, pensons-nous, parmi les peintres suprêmes, dont l'esprit plonge dans les épopées humaines et les renouvelle à coups de génie en leur donnant la marque du siècle : les Delacroix et les Moreau. Millet a son domaine, relativement étroit, mais combien creusé et béché jusqu'à fond ! C'est le terreau habité par cette trinité rustique : le paysan, sa femme, leur enfant.

Art moderne, 12 juin 1887.

MONTICELLI

Ce qui nous attirait en ce merveilleux Marseille, la ville complète — car port, ruines, vieux murs, plage, bastides, boulevards, rues sinistres, montagnes et horizons de mer et de forêts, tout y est — c'était le souvenir de celui qu'on avait oublié, à la Centennale, de mettre parmi ses pairs en art : Monticelli, aperçu aux XX, voici trois ans. Nous savions du peintre qu'il était né et mort ici; qu'il y comptait des amis et des enthousiastes. Nous sommes allé à leur découverte et nous avons trouvé. Lui, il est là-bas, au cimetière, sommeillant dans un modeste caveau de famille bourgeoise, mais non sans que là l'admiration de quelques-uns — et bientôt ce sera le remords de tous — lui porte, le 2 novembre, des couronnes de fleurs méditerranéennes.

Monticelli vivait à Marseille d'une vie lâchée. On en parle comme d'un traîneur de jours après les jours, paresseux dès qu'il avait cent sous, travaillant sitôt que plus rien d'or ne sonnait en sa poche. Alors, ses panneaux sous le bras, il s'en allait vers des Anglais de rencontre, ou des antiquaires, ou quelques rares, qui devinaient. Il avait aussi des camarades pas riches, mais qu'il exaltait à leur dire sa peinture, au point qu'ils lui achetaient ses toiles avec leurs économies. Nous en connaissons deux : ceux-là ont ses plus belles œuvres. C'est tant mieux.

Aujourd'hui, on l'imite. En certaines boutiques, on pré-

sente de faux Monticelli aux passants. Quand on s'aperçoit que l'amorce ne tente pas, on finit par avouer. Et bientôt apparaissent les vrais, tirés d'une arrière-boutique où on les enfouit pour la plus-value évidente de plus tard.

Le peintre est mort, en 1886, ataxique. Non pas à l'hôpital, comme on l'a prétendu. Chez les siens. A quoi bon réciter le chapelet d'anecdotes qu'on débite ? Tout ce contingent et accidentel devient si mesquin dès qu'une œuvre vraiment superbe s'impose, et que celui qui l'a faite disparaît presque comme tel que l'on fixe, les yeux éblouis par le soleil qui se lève derrière lui.

Notons toutefois — car ceci est historique — que Diaz et Monticelli se sont longtemps et assez intimement connus, qu'un grand nombre de tableaux de ce dernier, arrangés, poncés, mis au point, ont été vendus pour des tableaux de l'autre, et qu'enfin on a souvent surpris Diaz travaillant, comme pour s'exalter de couleurs et de tons, avec des panneaux de Monticelli à portée de regard et d'examen.

Deux collectionneurs marseillais, tous les deux amis du peintre, ont dans leurs modestes appartements des merveilles entassées. Quelques-unes non encadrées, frustes, pendues en des couloirs sombres et en des chambres à coucher où seul pénètre un jour de lucarne.

L'artiste peignait sur des bois vieux, souvent troués de vers, ne choisissant rien, n'attachant peut-être, n'attachant certes qu'un soin relatif à se survivre. Son bonheur ? c'était jouer avec les verts, les rouges, les bleus, les pourpres, les ocres et les violets, comme les joailliers jouent avec les pierres. Il plaquait d'abord les pâtes, les harmonisait, puis, peu à peu, après quelques tâtonnements, après un coup de burin plus que de pinceau à droite ou à gauche, devinait une ligne, un groupe, une attitude, et lentement aboutissait au dessin ou plutôt au délinéament d'un sujet vague. La scène, le motif, ce qu'on est convenu d'appeler le tableau lui était, somme toute, indifférent. Il n'a fait, peut-on dire, que des

rêves de couleur. Rien de plus? Nous préférerions qu'on dise : rien de moins.

A le suivre depuis ses débuts, on l'étudie s'ingéniant d'abord à reproduire de vagues motifs d'histoire : esquisses où passent des personnages en costume Henri III; historiettes peintes du temps des Valois; petites archéologies sans caractère ni conséquence. Une modération d'élève qui n'ose pas encore et trouve les maîtres impeccables, voilà. Assurément, son goût ou plutôt sa passion des fulgurances lui fait-il déjà choisir le costume ancien et l'allure renaissance et les palais décoratifs, mais tout cela est timide, peu net, imprécis. Il appréhende aussi d'inaugurer un dessin à soi; il fait correct, quelconque, passable. On peut le confondre avec tout monsieur sorti d'un atelier bien, du métier au bout des doigts.

Mais voici la seconde phase. Celle des tons violents, excessifs, embrasés, se détachant sur des fonds bruns ou noirs. De remarquables œuvres caractérisent cette manière. Diaz est distancé du coup. Ce que les pierres fondues ont de plus chatoyant, ce que les écailles et les perles de la mer ont de plus irisé, ce que les fruits tropicaux, les piments de sang et les plantes de pourpre ont de plus soleillant, ce que l'âme de l'or et du velours a de plus sonore, l'œil du peintre l'a vu et sa main l'a rendu. On songe à lui, quand, au vieux marché de Marseille, sur des étals rouges, on regarde les poissons azurés et les crustacés de nacre briller dans le soleil; aussi, lorsque dans les arrière-boutiques du port, quelques étoffes d'Orient s'aperçoivent pendues aux murailles; encore, sitôt que la Méditerranée intensément bleue casse ses flots de lapis contre un sabord goudronné de navire.

Les coloristes anciens les plus audacieux ne tiennent guère. Sur dix tons que Monticelli emploie, sept au moins sont purs; il les plaque crûment, par lamelles, les uns à côté des autres. Souvent des blancs, malheureusement sans mélange. On songe que fatalement l'ensemble doit aboutir au criard et à

l'habit d'Arlequin. Le contraire a lieu. Et chose merveilleuse, c'est de cet empâtement même de la couleur, c'est de son travail grossier, presque de plafonneur, que l'artiste fait sortir son dessin. Sa ligne à lui, c'est où son maçonnage cesse. Et que de fois elle demeure élégante et fière, d'accord avec ces teintes de brocarts et de satins royaux, soit qu'elle caractérise le contour d'un geste de bras roide, soit le penchement aristocratique d'un cou. Bien des panneaux de Monticelli, traités avec les empâtements aimés, ont l'air en relief et le sont en effet. On dirait de multiples mastics colorés en des bains ardents et appliqués sur bois.

La troisième phase en laquelle le peintre a évolué est celle qui l'a mené vers la recherche de la lumière. Comme tous les peintres modernes de ces derniers trente ans, il s'est trouvé sollicité, à un moment donné, par ce capital problème. La lumière, il la cherche en n'abandonnant rien de sa facture et rien de sa vision riche de la teinte. Seulement les bruns et les noirs quittent, sinon totalement, au moins presque entièrement sa palette. Il étudie également les blancs que jadis il appliquait purs et que peu à peu il emploie teintés. Il supprime les repoussoirs pour instaurer les clairs et les nacres. Il est l'inventeur de certains fonds, tons de chair, adorables, savoureux et mouillés. C'est environ deux ans avant sa mort que cette dernière évolution se fait. On le suit presque inquiet, redoutant qu'il ne perde sa belle vision de pierres broyées, d'étoffes flammées de rubis, de feux où brûleraient des fleurs et des vins. On se tranquillise bientôt. Sa vision s'est affinée : la délicatesse et la fraîcheur sont plus fines, l'ensemble plus léger et comme plus jeune.

Nous avons dit que Monticelli avait fait le rêve de la couleur. Il serait peut-être tout aussi juste d'ajouter qu'il a fait la couleur de son rêve. Cet entêté bohème tué par la vie veule était comme ces comédiens dont parle Banville. Il se grisait de splendeur imaginée et de richesse songée.

C'est continuellement en des quinconces de jardins royaux,

en des Versailles et des Chambords, c'est sur des terrasses de marbre enorgueillies de fleurs et de statues, c'est près de pleurantes fontaines où des gueules de lions crachent des eaux centenaires en de grands viviers rouges, qu'il arrête ses personnages. Ou bien encore sous des grottes couleur d'émeraude ou d'ardoise; aussi en des carrefours automnals de forêts; puis sur des balcons héraldiques pleins de guivres et de dragons. Là, des seigneurs, avec la main sur leurs épées; là, de belles dames rousses ou noires; là, parfois, des amours nus et gras se rencontrent et causent. On songe à des scènes de Shakespeare et très souvent une clarté opalisée de lune souligne l'intention chez le peintre de traduire une féerie du poète.

Pourtant, ce qui paraît surtout l'avoir hanté, c'est le Faust. La scène de l'église, celle du jardin, celle du rouet, que de fois ne les a-t-il traitées ? Voici, comme une grande chauve-souris rouge, Méphistophélès jouant la sérénade. Faust, plus loin, rencontre Marguerite, à moins que ce ne soit Méphistophélès lui-même, car le peintre a des sous-entendus de vice, souvent. La brave dame Marthe, il l'a peinte. Marguerite, plus fréquemment.

Mais le type aimé, couleur de feu et de rubis, couleur de sang et de satin, c'est le diable. Il le multiplie indéfiniment.

Nous connaissons encore — et ceci s'éloigne de ses sujets habituels — trois panneaux racontant la vie des saltimbanques, des pierrots et des géantes de foire. De plus, deux œuvres rustiques, une cueillette de pommes et une rentrée de moissons. Enfin, quelques paysages : coins de bois ou lisières de routes.

Le total de son œuvre, sa continuelle intention de traduire en couleur le songe de son cerveau et de se servir à cette fin de tout l'enchantement des tons et des couleurs font de Monticelli un peintre aimé des rêveurs. Ce que son faire a d'imprécis, ce que sa manière a de gauche et de brouillé, loin d'atténuer, accentue encore le charme. Monticelli est un

peintre dans l'œuvre de qui chacun peut mettre beaucoup de soi. Cela suffit.

En réalité, nous ne le croyons pas littéraire du tout. Nous le croyons simplement épris de fulgurantes couleurs, les juxtaposant et les réunissant en un sujet quelconque, mais qu'importe ? A quoi bon tâcher de légitimer des admirations ? Le capital, c'est d'en avoir et de trouver des artistes à qui les adresser. Celui-ci les mérite. On est en retard vis-à-vis de lui. Quelqu'un qui ne le vaut pas, Diaz, occupe sa place dans l'école française moderne. Monticelli a droit d'être rangé à côté de ses grands compatriotes : les Rousseau, les Dupré, les Daubigny. Et personne ne l'y met.

Art moderne, 24 novembre 1889.

L'IMPRESSIONNISME (1)

L'impressionnisme est né de la perfection de plus en plus aiguë que les modernes mettent à voir les choses. L'éducation de l'œil s'est faite lentement et ne s'est parfaite que de nos jours. S'il faut en croire Hugo Magnus, qui tire cette surprenante affirmation des *Vedas*, les Indous ne voyaient le ciel qu'en grande tache sombre. La terre leur apparaissait antithétiquement en large ton clair. Aristote ne distinguait que trois couleurs dans l'arc-en-ciel; aujourd'hui même bien des nuances sont ignorées par la plupart des artistes. Tandis que le rouge, le jaune, le vert sont facilement saisissables, le bleu, l'indigo, le violet ne se surprennent que par des yeux exercés. Et pourtant le prisme prouve que la lumière les contient toujours.

Les impressionnistes sont donc les peintres les plus aptes à décomposer l'air et l'atmosphère. Avant eux, ou bien on créait une lumière artificielle, ou bien on imaginait le clair-obscur, ou bien on dirigeait son attention sur un autre point, soit de composition, soit de couleur. Rousseau, Diaz, Dupré n'ont point été sollicités par le nouveau problème. Ils assourdissent leurs toiles d'ombres opaques pour en faire jaillir soudain toute la vibrante et belle musique des notes

(1) A propos d'une Exposition d'œuvres impressionnistes à Bruxelles, en 1885.

hautes. Leur art charme, attire, éblouit, leur art est grand et profond, leurs paysages sont comme le désirait Amiel, et comme le professe après lui M. Caro, des *états d'âme*, de magnifiques œuvres lyriques et personnelles. Mais leur peinture est toute conventionnelle.

L'homme qui le premier s'est improvisé paysagiste impressionniste, c'est Claude Monet. Plus que personne il est le superbe révolutionnaire et pour l'instant le principal bafoué. C'est de règle. Voyant de manière plus parfaite, plus profonde, plus délicate, il est nécessaire qu'il subisse tous les lazzis des daltoniens de la peinture et de la critique, des immobilisés de tout âge et des retardataires de toute arrière-garde. Aussi bien les impuissants auront beau jeu. Cet art savant restera énigme pour la foule et pour eux. Tout ce que le parti pris serein et la pédanterie collet monté va inventer sera d'ici à peu de temps imprimé dans les journaux et les revues. Les académiques, les romantiques, les réalistes, ceux qui refusent de faire un pas au delà de David, de Delacroix ou de Courbet, vont se trouver gênés par cette nouvelle éclaircie dans l'art et se voiler les yeux. Les malins exploiteront la chose comme un scandale; à d'autres l'ignorance servira de bonne foi.

L'œil des impressionnistes étant donc particulièrement délicat, il est logique que tout leur effort tende à traduire ce qu'il y a de plus insaisissable et de plus fuyant et de plus subtil dans la nature. Ils doivent se sentir faits pour une telle interprétation, ils en ont conscience, c'est leur raison d'être.

Aussi, à examiner l'œuvre de Monet, le voit-on s'acharnant à étudier l'eau, le ciel et l'air. L'eau, dans son infinie variété, l'eau fluide, courante, l'eau claire, songeuse, dormante, l'eau diamantée de soleil, l'eau avec une image momentanée qu'elle déploie et immédiatement emporte; l'eau toute empreinte d'azur ou toute emmaillotée de brouillard, l'eau cristalline, si le fond est pur; l'eau trouble, opaque,

si le fond est vaseux; l'eau frissonnante, susurrante, vivante.

Le ciel avec ses mille teintes effacées et mobiles, avec ses orages et ses calmes, avec ses éclaircies brusques, avec ses intensités de bleu implacables, avec ses yeux de clarté autour et sous et dans et sur les nuages, avec ses arcs-en-ciel prismatiques, avec ses désinences de lumière, ses teintes posthumes de soleil, ses blanchissements d'aube.

L'air enfin, l'air modifiant toute chose, mettant sur tout l'éternel changement, habillant et déshabillant les mêmes objets à chaque heure du jour, avec de nouvelles couleurs et de nouveaux tons, l'air baignant, rongeant, mordant toutes les arêtes, tous les reliefs, toutes les lignes; l'air donnant le mouvement à l'immobilité, le frémissement à l'espace, la vibration à la matière.

La plupart des paysages de Monet sont des coins de mer, où l'eau, le ciel et l'air sont traités et pour ainsi dire combinés, s'influençant, s'attirant, se compénétrant. C'est dans ces paysages-là qu'il donne surtout la sensation de l'étendue, de l'immensité, de l'infini. La couleur y est éclatante, toute en splendeur, car c'est les heures de midi et de soleil que le peintre logiquement doit rechercher et recherche avant tout.

Le peintre, qui après Monet, attire le plus violemment l'attention est un peintre de figures : Renoir. Tout ce que le premier met de délicatesse et d'acharnement à saisir les tons les plus subtils des sites en pleine lumière, où les ombres n'existent point ou presque point, Renoir l'emploie à chercher la carnation de la chair. Ici encore, une vue toute nouvelle, une interprétation imprévue de la réalité sollicite. Rien n'est plus vivant, plus frais, plus animé de sang et de sexe, que les torses et les visages présentés. Où ces tons légers, frémissants, qui font sentir la pulpe et la porosité, qui caressent les bras, le cou, la nuque, les épaules, sont-ils pris ?

Les fonds des toiles sont des fonds de plein air; ils sont vagues, parce qu'ils ne doivent distraire en rien le regard. La seule indication qu'on leur demande, c'est qu'ils ren-

seignent sur l'heure, soit matin, soit midi, soit crépuscule, où le modèle a posé. Renoir peint de préférence la femme, et parmi les femmes la jeune fille. Son pinceau en sait ravissamment traduire la candeur, la virginité ou plutôt l'éclosion et la fleur. Son art est bien de souche française. Il vient de ce magnifique XVIIIe siècle, où Watteau, Fragonard, Greuze, Mme Vigée-Lebrun, Kaufman, Drouais, inventèrent comme une grâce nouvelle. Mais quant à la couleur haute, sonore, chantante, elle fait surtout songer à la couleur de ce grand génie, Eugène Delacroix, d'où sort également la triomphante musique de tons que compose Monet.

Renoir moins que Monet est un maître. Chez celui-ci on sent la fermeté, la sûreté, le despotisme. Il impose et s'impose. Jamais une défaillance dans son art, tous ses paysages tiennent, quoique très audacieux. Pour l'apprécier on n'a qu'à jeter un regard sur Pissaro, dont l'hésitation, l'indécision, le tâtonnement, les reprises, les recommencements sont visibles à chaque coin de toile.

Il me reste à dire quelques phrases sur Degas. Ce peintre, qui vit retiré et séparé de tous comme la Chine derrière une muraille hirsute et menaçante, n'expose que très rarement. Je n'ai vu qu'une quinzaine de toiles signées de son nom. Ce qui frappe surtout, c'est l'impressionnisme de son dessin. Poses qui durent un instant, gestes ébauchés ou à faux, mimiques inconscientes et fugitives, désarticulations savantes, équilibres instables, allures étranges, voilà ce qu'il poursuit et traduit.

Donc il est naturel qu'il étudie et réétudie et édite et réédite des danseuses et des ballets et des foyers d'opéra et des coulisses et des féeries, tout comme il est fatal qu'il choisisse, dès qu'il s'attaque aux animaux, les chevaux et parmi ceux-ci, les chevaux de course, qui sont les clowns de la race chevaline.

Donc traduire le mouvement inédit et rare, c'est sa marque. La couleur lui cause moindre souci, même il trouve com-

mun de la trop rechercher. Il est le peintre des nerfs et des muscles, mais plus encore des nerfs que des muscles. Il met en tout ce qu'il fait une distinction spéciale, une entente parfaite de son art et une conscience savante de ses aptitudes. Il est de tous ceux qui suivent la même voie artistique le moins contesté.

Bien des esprits hérissés à l'endroit de Monet, Pissaro, Sisley, Cassatt, Morizot, Caillebotte, Renoir, Cézanne, Guillaumin, l'acceptent et le défendent. On nous promet pour l'an prochain une bonne cargaison d'œuvres impressionnistes aux XX. Le public pourra les y étudier à loisir. Je doute pourtant qu'elles lui plaisent. En tout cas mènera-t-on autour d'elles rude combat et ardente discussion.

Journal de Bruxelles, 15 juin 1885.

CLAUDE MONET. — AUGUSTE RODIN

Un très jeune homme vint un jour demander à M. Claude Monet de le prendre comme élève.

— Mais je ne professe pas la peinture, lui répondit l'artiste, je me borne à en faire, et je vous assure que je n'ai pas trop de temps pour ça. Quant à mes brosses, je les lave moi-même. D'ailleurs, depuis que le monde est monde, et tant que le monde sera monde, il n'y a eu et il n'y aura jamais qu'un seul professeur — et encore ignore-t-il toutes nos esthétiques — c'est celui-là.

Et il lui montre le ciel, dont la lumière enveloppait les champs, les prairies, les rivières, les coteaux.

— Allez l'interroger et écoutez ce qu'il vous dira. S'il ne vous dit rien, eh bien ! entrez dans une étude de notaire et copiez-y des rôles. Ce n'est pas déshonorant et cela vaut mieux que de copier des nymphes.

Mais ce jeune homme avait déjà lu les critiques d'art. Il s'en fut trouver M. Jules Lefebvre, qui lui expliqua la manière d'obtenir la médaille d'honneur.

C'est par cette anecdote caractéristique que débute l'excellente étude de M. Octave Mirbeau, insérée en forme de préambule dans le catalogue de l'exposition qui vient de s'ouvrir chez Georges Petit. Elle résume l'art de Claude Monet, dont cent cinquante œuvres ont pris place, triomphalement, dans la galerie, éblouissant les visiteurs de leur

lumière chatoyante. Art d'une sincérité rare, procédant directement de la nature qu'il interprète avec une franchise et une simplicité de moyens vraiment extraordinaires. Art de fierté et de dédain, qui, durant vingt-cinq années, a poursuivi imperturbablement sa route, sans s'arrêter aux cris de colère, aux injures, aux calomnies, aux vilenies de tout genre que son indépendance a provoqués.

En parcourant les étapes de cette admirable vie d'artiste, exclusivement consacrée aux hautes spéculations de la pensée, on se sent réconforté et encouragé. La lutte apparaît si âpre, si violente, si longue, que la victoire, enfin conquise, excite un réel enthousiasme. Tout autre que Claude Monet y eût renoncé, ou, comme plusieurs, fût mort à la peine.

Il n'y a pas bien longtemps que des chroniqueurs belges traitaient encore Claude Monet de paysagiste « en chambre » et qualifiaient « forêts de plumeaux » ses superbes palmiers de Bordighera. C'étaient les derniers échos du concert de glapissements qui servit, pendant un quart de siècle, oui ! un quart de siècle ! de distraction et d'excitant à l'artiste. Désormais, la place est nette. Dans un grandissement continuel de son art, Claude Monet s'est élevé au premier rang. Et ce que nous avons prévu jadis en écrivant : « L'œuvre de Claude Monet, ce bel et fort artiste, sera l'étonnement et l'admiration de ceux qui l'apprécieront plus tard dans son ensemble. Sans aucun doute, depuis Corot, c'est le plus grand paysagiste qui se soit révélé en France » s'accomplit dès aujourd'hui. Tout Paris défile devant ses paysages, ses marines, ses figures, et les gazettes, qui jadis n'avaient pour l'inventeur de l'impressionnisme que des sarcasmes et des railleries, le glorifient à l'égal des plus illustres. Le jour viendra peut-être, où l'une de ses toiles étant mise aux enchères, on criera : « Vive la France », si quelque Antonin Proust de la génération future l'arrache à la rapacité des Yankees.

L'exposition Monet présente cet attrait particulier qu'on

a groupé, en une collection de choix difficile à réunir, parce qu'il a fallu s'adresser à bon nombre d'amateurs, les œuvres principales qui marquèrent, de 1864 à 1889, les évolutions du talent de l'artiste. On peut le suivre sur les falaises du Havre et d'Honfleur, d'où il peignait, en ces années déjà lointaines, la mer bruissante, puis aux environs de Paris, où le sollicitèrent les scintillements de la Seine dans la splendeur des soleils méridiens, puis en Hollande, dont il exprima les lents canaux, les tournoyants moulins, et, plus tard, les éblouissements des champs de tulipes et d'hyacinthes. Vers 1876-77, les gares, avec leurs machines mugissantes et fumantes et leur perpétuel mouvement, l'attirent; Vétheuil lui sert ensuite de prétexte à des effets de neige, à des débâcles de glaçons du plus puissant effet. C'est ensuite Pourville, Étretat, Belle-Isle-en-Mer où il plante son chevalet, attaquant les vagues corps à corps, blotti dès l'aube dans les rochers de la grève pour saisir le mystère de leurs colorations glauques, mouillé par leur écume, trempé par les ondées, renversé par les rafales et ne rompant que lorsqu'il a fixé sur le châssis la sensation fugitive. Vers la même époque (1884), une saison passée sur la Côte d'Azur lui fournit une ample moisson de sites méridionaux éclaboussés de lumière.

Personne n'a exprimé avec plus d'intensité et de vérité la Méditerranée, la verdure des oliviers, la tonalité d'améthyste des vignes, le déploiement orgueilleux des pins. On le retrouve dans la vallée de Vernon, où il rentre toujours après ses campagnes, non pour se reposer, mais la palette chargée en vue de nouvelles batailles avec la lumière diffuse des matins et les incendies des soirs. C'est, enfin, la Creuse aux eaux dormantes qui l'appelle, et ses paysages tragiques, étroits vallons pleins d'ombre, ravins traversés par un torrent, blocs de rochers aux formes tourmentées. Les paysages de la Creuse sont datés : 1889. Pour la première fois, ils sont exposés. De l'œuvre entière de Monet, c'est peut-être ce qui révèle la plus extraordinaire maîtrise.

Rares sont les artistes dont on peut, comme c'est le cas pour Claude Monet, constater, jusqu'au bout, un progrès non interrompu. Il n'y a, dans cette superbe exposition, pas une défaillance, pas une hésitation. On sent, au début, l'influence de Courbet peser sur la vision de l'artiste. Mais, petit à petit, le peintre abandonne les colorations sombres qui ternissaient sa palette. Et la lumière, l'éclat des ciels, le rayonnement du soleil le hantent obstinément. Il devient bientôt le beau peintre sanguin, robuste, que nous montrent toutes ses toiles, depuis les sites d'Argenteuil (dont *le Pont*, vu aux XX en 1884) jusqu'aux mystérieux vallons de la Creuse, qui clôturent la présente série. Il anime ses toiles d'une vie que jamais paysagiste n'imagina. « Gaietés nuptiales des printemps, dit M. Octave Mirbeau, lourdeurs enflammées des étés, agonies des automnes sur leurs lits de pourpre, sous leurs draperies d'or, splendides et froides parures de l'hiver, la vie est partout, ressuscitée et triomphante; et rien, en ce resplendissement, n'est livré au hasard de l'inspiration, même heureuse, à la fantaisie du coup de pinceau, même génial. Entre notre œil et l'apparence des figures, des mers, des fleurs, des champs, s'interpose « réellement » l'atmosphère. Chaque objet, l'air « visiblement » le baigne, l'enduit de mystère, l'enveloppe de toutes les colorations, assourdies ou éclatantes, qu'il a charriées avant d'arriver jusqu'à lui. Le drame est combiné scientifiquement, l'harmonie des formes s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres et célestes; tout s'anime ou s'immobilise, bruit ou se tait, se colore ou se décolore, suivant l'heure que le peintre exprime et suivant la lente ascension ou le lent décours des astres distributeurs de clartés. »

C'est à tel point qu'on peut très exactement, en ses séries de paysages reproduisant le même *motif*, saisir les heures différentes auxquelles il les a vus; non pas seulement les contrastants effets des aubes et des couchants, mais, dans la soirée

même ou dans la matinée, les aspects successifs, arrêtés au vol par un œil d'une acuité extraordinaire. Les numéros 128, 132, 133, 134, 137, qui tous expriment *le Ravin de la Creuse*, par exemple, témoignent de la subtilité de vision de l'artiste et de sa sincérité à rendre, non pas seulement un coin de nature, mais la sensation que la nature fait éprouver à tel moment de la journée, sous tel éclairage, avec tels reflets du ciel.

A titre d'exemple, également, il convient de citer les trois aspects du *Barrage de Vervit* (nos 129, 138, 141) et les deux impressions de gelée blanche, diaphanes et charmantes, qui portent les numéros 126 et 127, saisies l'une *avant le lever du soleil*, l'autre *au soleil levant*.

Quelques tableaux de figures, modestement intitulés par l'auteur : *Essais de figures en plein air*, complètent ce magnifique ensemble. Comme ses paysages, Claude Monet baigne ses figures d'air et de clarté. *Sous les Peupliers, la Promeneuse* sont des morceaux exquis d'harmonie et de distinction vraie.

Parmi les lumineuses toiles de Claude Monet se dresse de toute sa hauteur Auguste Rodin, le plus merveilleux statuaire que notre époque ait produit. Ce n'est pas un hasard qui a réuni ces deux noms, désormais célèbres après avoir été méconnus si longtemps. Rodin, comme Monet, a eu à souffrir de l'injustice et de l'ignorance de ses contemporains. Dès ses débuts, il eut à se défendre contre l'accusation perfide de se servir, dans ses œuvres, de moulages sur nature. On se souvient de la campagne méchante qu'on mena contre l'*Age d'airain*, exposé au Salon de 1877. Et le reproche était d'autant plus cruel que Rodin avait dû, jusque-là, pour vivre, déchoir à des travaux secondaires. Il fut praticien de Carrier-Belleuse. Il modela des sculptures décoratives destinées à la Bourse de Bruxelles. Il exécuta des cariatides pour certains hôtels des nouveaux boulevards. Son maître, Barye, ne fut-il pas réduit, par la scandaleuse injustice de ceux de sa

génération, à fabriquer des presse-papiers, des chenêts et des dessus de pendules ? Aujourd'hui, il est vrai, le soleil de gloire s'est levé tardivement. Et pieusement on recueille, on expose, on admire ce qui, lorsque le grand artiste le créa, fut jugé indigne d'attention.

Pour Rodin, la célébrité est arrivée plus tôt. Mais au prix de quels efforts et de quels travaux ! Ceux qui ont eu l'honneur d'être introduits dans l'atelier de l'artiste savent la somme énorme de labeurs et de talent généreusement dépensée. La Porte destinée au Musée des Arts décoratifs, à laquelle il travaille depuis dix ans, et dont toutes les figures sont éparses sur les chaises, sur les canapés, sur les selles, sur les étagères du vaste atelier de la rue de l'Université, cette Porte seule suffirait à remplir une carrière d'artiste.

Quelques groupes en sont exposés actuellement chez Georges Petit. Et l'on admire sans réserve l'art avec lequel le prestigieux artiste a su donner la vie et le mouvement à ces enlacements de corps, tantôt embrassés en de frénétiques baisers, tantôt délicatement unis avec des réserves, des pudeurs, des frôlements de gestes d'une chasteté ingénue.

Ces torsions de corps, ces renversements inattendus, ces flexions imprévues, l'originalité troublante de toutes les attitudes de ses figures cambrées, ployées, bousculées, culbutées forme la marque distinctive de l'art de Rodin. Ces accouplements, aucun sculpteur n'avait osé les traiter précédemment. Un seul artiste, Félicien Rops, a, dans ses dessins et ses eaux-fortes, abordé et résolu l'épineux problème. Et peut-être l'art du maître graveur a-t-il laissé sa trace dans les recherches que passionnément poursuit, depuis quelques années, le maître statuaire. Rencontre heureuse, en ce cas, de ces deux créateurs de premier ordre, qui ont, chacun dans sa sphère, doté l'art d'une expression nouvelle, émouvante et superbe.

Une trentaine d'œuvres composent l'exposition de Rodin. Parmi elles, quelques morceaux considérables : le groupe

des *Six Bourgeois de Calais*, dont l'un fut envoyé, l'an dernier, à l'exposition des Beaux-Arts de la plaine des Manœuvres, la statue de Bastien-Lepage etc.

Toutes décèlent l'art hautain du statuaire, sa science profonde, l'impeccabilité de sa technique, la noblesse de sa conception. Elles révèlent aussi, comme celles de Claude Monet, l'intransigeance de l'artiste et son mépris des formules. Car Rodin, ainsi que l'a dit M. Gustave Geffroy, a très violemment la haine des recommenceurs, des restaurateurs, des professeurs d'esthétique, des despotismes d'Institut.

A peine est-il besoin de le dire. Son exposition le clame à pleine voix, et de chacune des œuvres qui rayonnent de leur beauté radieuse, alignées chez Georges Petit, s'élève, distinct, le cri de fierté d'un artiste personnel et indépendant.

Faut-il rappeler qu'il exprima le désir de faire partie du groupe des XX, et qu'il y fut reçu à l'unanimité ?

Avant tout et par-dessus tout, la puissance avec laquelle il a traité l'amour, en ses multiples expressions de sensualité, de bestialité, de chasteté, d'ardeurs contenues, et jusqu'aux mystiques extases d'une passion dégagée de toute matérialité, classe Rodin hors des rangs où se bousculent les sculpteurs de talent. Malgré l'énormité de l'expression, quand on l'applique à un vivant, elle nous vient avec trop d'insistance à la pensée pour que nous nous refusions à l'écrire : Rodin est un artiste de génie.

Mercure de France, octobre 1902.

CHRONIQUE DE L'EXPOSITION DE PARIS (1900)

L'école et ses maîtres trop souvent médiocres ne comprennent l'œuvre d'art que froidement et minutieusement déterminée. Ils s'acharnent à exprimer, en de méticuleuses formules, ce qu'ils osent appeler la vie. Jamais ils n'ont senti, comme en un merveilleux orage, leur création apparaître, sous l'éclair ravageur qui brûle, emporte et élimine le secondaire pour ne laisser debout que l'essentiel; ils s'attardent aux vétilles, aux petitesses, aux détails dûment finis. Hommes de métier laborieusement acquis, ils redoutent qu'on ne les taxe d'ignorance, si leur tableau ou leur statue ne prouve que leur main demeure aussi experte à dessiner l'ongle d'un doigt de pied que les méplats corrects d'un visage. Ils sont explicites désespérément. Ils disent et redisent. Ce sont des bavards. Ils ne s'emportent point. Ils sont patients : les meilleurs d'entre eux sont consciencieux.

Malheureusement, par la fatalité même de leur labeur, par l'insignifiance même de leur application, même ceux-ci finissent par ne plus réussir que travaux quasi-manuels qu'un jour les mécaniques modernes élaboreront aussi bien qu'eux.

A voir à la *Centennale* tels sculpteurs jadis célèbres, les Ramey, les Bosio, les Dejoux, ou tels peintres, élèves de David, qui marquent la fin de son école, comme les Mieris et les Van

der Werf déterminent le déclin de la peinture hollandaise, on se prend à haïr comme de véritables monstruosités esthétiques telles œuvres soi-disant parfaites, auxquelles il ne manque rien, auxquelles il manque tout. Ce sont des calligraphies mortes, mais non des écritures vivantes. Leur morne impeccabilité outrage plus encore qu'elle n'ennuie. La perfection, rêve humain qui s'essore vers la nature divine, devient on ne sait quoi de vulgaire et de banal, de facile et de bas, dont la sculpture et la peinture officielles ont pour mission néfaste de propager l'erreur. Et l'on tourne le dos à ces tas d'effigies disposées en blanc jeu de quilles sous les rotondes, à ces cartonnages kilométriques alignés à perte de vue aux cimaises des Palais. Et les réflexions salutaires vous assaillent, d'où surgiraient de nouvelles et meilleures théories d'art.

Nous voici dans la section indo chinoise, parcourant le temple souterrain qu'une admirable restitution y creuse dans le sol. Pour en ressentir l'impression violente, il faut le visiter aux heures où la foule ne l'encombre pas. Ne nous attardons guère aux dioramas latéraux qui le trouent ci et là malencontreusement. C'est son ordonnance, ses colonnes, ses chapiteaux dont les proportions et les images doivent seules parler, étonner et séduire.

L'escalier qui conduit aux salles basses se peuple de griffons tragiques; telles parties sont nues et rugueuses, telles autres usées par le temps; à la voûte, des visages impassibles, comme l'éternité, regardent. Aucune symétrie trop banalement recherchée, aucun arrangement trop obstinément voulu. La matière brute y apparaît formidable et belle, et la vie qui s'en dégage avec ses figures d'idoles et ses regards et ses fureurs de bêtes en émane ainsi que de mystérieuses, fixes ou terribles pensées.

Dans l'hypogée, les piliers se dressent carrés, hardis et forts; une faune fantastique les surexhausse, grâce à ses accroupissements superposés. Des géants et des dragons, des

lions et des pythons usent leur force de pierre à maintenir debout la demeure sacrée; d'immenses espaces vides y sont ménagés (pour quels gestes ou quels miracles ?) ; une lumière, que le soleil dans sa ronde quotidienne déplace, y tombe de haut, ressuscitant à la clarté ou plongeant dans les ombres telle ou telle merveille et douant d'un intermittent mystère ou d'une vie soudaine les murs remplis de long en large de la présence sculptée des dieux.

Au total, une impression énorme et, comme moyens, le fragmentaire, l'inachevé, le fruste, l'incomplet. Tout y semble embryonnaire et mystérieux, tout y apparaît en puissance, en évolution, en devenir.

Et sortant de ce temple, je me souviens de mes visites matinales aux antiques du Louvre et du British Museum. Ces frises du Parthénon à moitié détruites, ces Parques — le chef-d'œuvre de la statuaire mondiale — ces métopes, ces combats, ces courses, ces cortèges, toutes ces merveilles de ruines et de beauté, ne se dévoilent, me semble-t-il, aussi importantes et suprêmes, que grâce à leur déséquilibre, à leurs cassures, à leur défaite. Propres, lisses, achevées, quelles impressions eussent-elles laissées ? Les détails auraient distrait de l'ensemble, les artifices auraient choqué, l'ordonnance trop régulière aurait imposé ses lignes froides et peut-être banales.

Au Louvre, les bras coupés de la *Vénus de Milo*, les cuisses et le col brisés de la *Vénus accroupie*, le chef et les membres perdus de la *Victoire de Samothrace* ne déçoivent guère. Ce qui est absent, chacun le devine et le devine d'après son rite personnel de grandeur et de majesté. Le temps même brutal, destructeur et sauvage, apparaît comme un artiste suprême. Non seulement il consacre les chefs-d'œuvre, mais il y collabore. Il les sublimise, quand les plus hauts génies humains sont à bout de leurs efforts. Il procède par élimination, par défalcation — et c'est tant mieux. Il fond les teintes; il use les marbres. Il travaille à la grandeur des ensembles, à la

splendeur des blocs et des masses. Il les fait rentrer dans la vie totale des métamorphoses — naissances et agonies — et par cela seul il les embellit. Leur fragile détermination s'évanouit, leur précision pénible les quitte.

***

Il est deux sculpteurs — ils se rangent parmi les plus grands — qui ont senti cette action merveilleuse de la nature et de la durée sur les œuvres et qui, autant que possible, en ont tenu compte : Michel-Ange et Rodin.

Le Florentin taillait lui-même ses marbres; il aimait la matière; il la trouvait belle et déjà vivante dans sa lourdeur et son obscurité. A la vie primordiale et sourde il ajoutait l'existence expressive et passionnée. Ses figures tragiques, ses corps musculeux et puissants, restent captifs de leur enveloppe rugueuse. Souvent il maintient rude et mal dégrossi le marbre cru à côté du marbre travaillé et poli. Il n'a garde de rompre le lien entre l'univers et son œuvre humaine et personnelle. L'une n'est de l'autre que le prolongement, et tel colosse admirable semble taillé autant par la nature que par sa main. Que lui importent les détails, les fignolages, les pratiques méticuleuses et précises, l'achèvement de point en point d'une statue ? Tout cela ne sert qu'à diminuer et à rapetisser : il n'en veut pas. Oh ! ses merveilleux et mélancoliques songeurs, accoudés aux tombeaux, ses esclaves opprimés et tristes, son groupe quasi-informe du dôme de Florence ! Si les doctes théoriciens officiels se souciaient d'être logiques, ils les rejetteraient de la sculpture, car ils sont la négation de tout ce qu'ils enseignent et défendent.

Et pourtant, en notre siècle, alors que, plus impérieusement que jamais, l'école règne, quelqu'un, Auguste Rodin, a, plus encore que Michel-Ange, compris certaines lois profondes et mystérieuses de son art.

Il surprend le mouvement dans sa variété et sa nouveauté la plus complète : poses simples et inobservées jusqu'à lui, enlacements passionnés, rares souplesses, fuites de lignes, grâces inédites, élégance et vigueur mêlées, puis soudain, — tels le *Désespoir*, la *Révolte*, *Hugo*, *Balzac*, — la force sombre, hurlante, calme ou effrayante dressée en blocs primordiaux qui empruntent leur signification quasi-cosmique à leur origine même : le sol, la falaise, la montagne. La vie universelle roule à travers eux ses flux; ils sont déplacés dans un hall d'exposition, ils ne peuvent vivre que dans l'universel mouvement des hommes et des choses. Et dans leur plâtre, leur bronze ou leur marbre, le paroxysme de la douleur, de la folie, de la grandeur ou de l'effroi s'enferme comme les forces souterraines s'emprisonnent dans la terre. Ce ne sont que prises sur le vif du rythme; instantanés de courbes et de flexions; passage de minute en minute d'un état corporel à un autre; viol des mille difficultés réduites enfin après une série d'essais; élaboration tantôt soudaine, tantôt lente d'une synthèse prodigieuse où tout l'œuvre d'un Hugo ou d'un Balzac respire et réexiste, comme si des mains de sculpteur, après celles du monde, repétrissaient, avec génie, le génie. Ah ! comme nous voilà loin de la statuaire et près de la nature ! L'essentiel est conservé et tout paraît en mouvement. Ce que le temple souterrain de l'Indochine suggère, ce que les ruines des arts antiques évoquent, Rodin le concentre en telles de ses statues. Elles profèrent le cri suprême dont la souffrance et le triomphe sont plus aigus et plus poignants que mille paroles alignées selon les règles et correctes suivant les syntaxes. Oh ! cet art de fougue nourrie, de passion tordue, d'excès magnifique, d'humanité pantelante et pourtant belle, d'harmonie profonde et universelle, quel est, au cours de ce siècle, celui qui l'a exprimé aussi souverainement ?

Dans la sculpture moderne de Rodin, il importe peu qu'une main, comme dans la statuaire antique, soit absente, qu'un doigt soit coupé, qu'un bras ou qu'une jambe reste, comme

dans l'art indochinois, à l'état fragmentaire, qu'un torse soit négligé, quand la tête crie la vie. L'expression partielle est si forte qu'elle emporte tout et donne le sang, le muscle et le mouvement au bloc entier. L'art doit exprimer une émotion et une pensée. Si ce que le public appelle ébauche les exprime en toute leur force, c'est l'ébauche et non pas la statue parachevée et impeccablement figée et refroidie qui demeure l'œuvre complète.

Et cette vérité se vérifie à chaque pas. Nous avons tâché de la dégager. Nous aimerions avoir suggéré que ce qu'il y a de plus haut en art, ce n'est point l'achèvement et l'isolement d'une œuvre, mais son jaillissement même du cerveau et son lien avec la nature totale. Les chefs-d'œuvre frustes — fussent-ils malhabiles — les chefs-d'œuvre usés et vieux — fussent-ils amputés ou décapités — apparaissent doués d'une force profonde et universelle que les autres n'ont pas. Les premiers semblent faire partie encore de l'universalité des choses, les seconds sont à la veille d'y retourner. Ce ne sont point les objets; ce sont des réservoirs de vie continue. Les génies — tels Michel-Ange et Rodin — ou bien les siècles et les temps parviennent seuls à les créer, tandis qu'il est à la portée de tout le monde de dresser, à force d'application et de méthode, une statue correcte, bien achevée et limitée, bien finie et mesquinisée, devant l'admiration des foules et des jurys.

Mercure de France, octobre 1900.



Cl. Librairie de France.

G. SEURAT. — *La Baignade.*

GEORGES SEURAT

C'était le mardi 31 mars. Vers midi, Théo Van Rysselberghe fit irruption chez moi, la main donnée, mais comme retenue. Cette main, apporteuse d'une mauvaise nouvelle, qui n'en a senti l'immédiat mal à l'aise dans l'étreinte?

— Seurat est mort.

— Seurat ?

— Voici la lettre de Signac.

Nous demeurâmes silencieux; moi, incapable de me loger cette douleur dans la tête, lui, déjà presque revenu de surprise, me répétant :

— Il est mort dimanche, d'une angine infectieuse, après un jour de crise et de délire; lis.

J'avais la lettre en main, mais je m'entêtais à répéter : Ce n'est pas possible, pas possible — et m'acharnais à ce mot dont la mort rit chaque jour. La lettre, je ne la parcourus qu'à moitié. Une dernière fois, je m'entêtais dans l'illusion, puis peu à peu comme si je me remettais le cerveau d'aplomb : Lui ! A peine dix jours passés je l'avais rencontré à l'ouverture des *Indépendants*, en face de sa nouvelle toile : *Le Cirque*. Le son de sa voix me revenait à l'oreille. Je me souvenais d'un de ses gestes : ce geste de sa main régulièrement lente et démonstrative.

Aussitôt, l'exemple de Laforgue s'évoqua :

— 27 ans !

— Et Seurat, quel âge avait-il?

Le funèbre imparfait était prononcé.

— 33 ans!

Théo Van Rysselberghe se trompait de deux ans. Le mort n'avait pas atteint sa trente-deuxième année. Et nos deux pensées furent les mêmes.

« Vraiment, ils ont du guignon, là-bas : Laforgue! Van Gogh! Seurat! »

On aura beau se raisonner sur l'instabilité de la vie, enregistrer les vols de la mort, son aveuglement obstiné à prendre dans le tas, au hasard, peu importe et qui et à quel âge chaque fois qu'elle ne fera pas mourir, mais que — telle en ce cas-ci — elle tuera, tout l'intime et le profond de la justice se sentira cinglé. Et la protestation naîtra, vaine, sans doute, inutile et même prudhommesque — avec de la rage et de la haine.

Le premier tableau de Seurat qu'il me fut donné de voir? *La Grande Jatte*, en 1886, rue Laffitte. Elle occupait un panneau entier, entourée du *Bec de Hoc* et de *La Rade de Grandcamp*. L'inattendu d'un tel art me fouetta la curiosité d'abord. Pas un instant, je ne doutai de la sincérité entière et de la profonde innovation qui se prouvaient là, patentes, devant moi. J'en parlai à des artistes, le soir; on me rabroua avec des rires et des moqueries. Monet et Renoir — deux incontestables grands artistes — occupaient alors tout l'avant-plan. Théodore Duret et Huysmans les proclamaient à juste titre : des maîtres. Ceux dont l'ardeur se dépensa en belles luttes d'art les opposaient aux gloires déjà consacrées et les affirmaient plus grands certes que Courbet et Manet. On oubliait que les comparaisons en art sont presque toujours fausses et que le critique n'est ni un distributeur de prix, ni un juge de concours. Quant aux néo-impressionnistes, on leur déniait tout talent. Il était impossible qu'on en parlât, sans prononcer le mot « fumistes ».

Je retournai le lendemain rue Laffitte. *La Grande Jatte* m'apparut un essai décisif dans la recherche de la plus vraie lumière. Aucun heurt; une égalité d'atmosphère; un passage sans accroc d'un plan à un autre, surtout une étonnante impalpabilité d'air.

Monet, quoique clair étonnamment, ne me donnait guère cette impression d'immatérialité et de pureté de vie solaire. Il me faisait songer aux tons nacrés, aux belles pâtes fines réalisant les transparences et les mobilités des eaux et des ciels; somme toute à sa palette. *La Grande Jatte*, au contraire, me sollicitait à oublier toute couleur, et ne me parlait que de lumière. Je fus conquis des yeux. Le procédé, je ne le discutai même pas; je ne fis attention qu'au résultat acquis, le moyen me paraissant secondaire. Plus tard, je me suis convaincu que c'était grâce au moyen, servi par une vue perspicace d'artiste, que le résultat s'obtenait. Mais il me fallait, pour ce, m'instruire et m'enquérir d'une foule de lois, dont, pour l'instant, je négligeais l'existence. Une chose me déplut : l'hiératisme de tous les personnages.

Telle fut ma prime impression.

Dans les salles contiguës s'étalaient des Degas, des Guillaumin, des Gauguin, des Zandomeneghi, des Forain, et des Morizot. Même des Redon.

Aucun d'eux ne me requit autant que Seurat et ses deux voisins : Signac et Pissaro. *La Grande Jatte* toutefois primait, pour l'instant, n'importe quelle autre œuvre.

Les XX invitèrent le peintre novateur. Octave Maus avait, lui aussi, senti la secousse, rue Laffitte — et sachant que le groupe dont il est le secrétaire se fait une joie, plus encore qu'un devoir, de présenter à son public tout ce qui est audacieux, il travailla pour que *la Grande Jatte* fût cimaisée chez nous, en février.

Du premier article publié sur Seurat, en Belgique *(Art moderne* juin 1886*)* il est le signataire. A Bruxelles, qui

ne se souvient de tous les grincements de plumes de toutes les vieilles poules de la critique ?

Pour la première fois peut-être, était-il donné d'examiner l'œuvre à la distance voulue, là d'où la fusion des pigments purs peut se faire dans l'œil. A Paris, la trop étroite dimension de la salle ne le permettait pas. Et le procédé gênait le spectateur.

Ce fut aux XX que je pus me renseigner comment la lumière orangée du soleil se répand dans l'ombre, la colorant, la modifiant, lui enlevant son opacité pour la faire vivre. Les contrastes et le jeu des complémentaires, je les surpris, je saisis les variations des tons locaux, leurs métamorphoses, leur protéisme et peu à peu je déchiffrai quelques lois primordiales du nouvel art. Patiemment, j'entrepris certains contrôles, et la vérification de mes idées, je la pus faire en chaque décimètre carré de la toile. Et la joie de rencontrer enfin une base nette, où tabler des jugements, ne fut pas sans influence sur le goût décisif qui m'entraîna. Pour moi, *La Grande Jatte* était une bataille livrée et gagnée.

Je connus le peintre. Il m'apparut timide et silencieux. Il nous fallut casser bien des blocs de glace pour arriver l'un jusqu'à l'autre. Ce fut à Paris, l'année suivante, dans son atelier, boulevard de Clichy, que notre mutuel effarouchement s'apprivoisa. Un matin de juin je m'en fus le trouver à son cinquième, sous les toits. Quelques cigarettes, puis la pipe; et la bonne fumée enveloppante comme atmosphère d'intimité.

***

Il me raconta peu à peu ses débuts, son apprentissage chez Lehman, ses années à l'école, tout le chapitre des efforts vinculés par les routines et les pratiques mornes. Puis comment il s'était retrouvé, lui, en étudiant les autres, à travers les leçons et les règles, comme on découvre des

pierres ignorées sous des stratifications de terrains et de sols.

Sa *Baignade*, je la vis alors, claire, mais non divisée systématiquement, bien qu'il y tînt compte déjà des réactions et des influences modificatrices de la lumière.

Et les études pendues au mur, et celles dans les coins, et celles des cartons et des fonds de meubles. Et la *Grande Jatte*, contre la muraille.

Quelques paysages : c'était son travail d'été, celui qu'il entreprenait annuellement, au bord de la mer, ou bien aux environs de Paris.

Asnières : nulle part au monde, il ne trouvait sites d'une plus mouillée et charmante lumière. Il concluait une grande toile d'hiver, une toile de recherches et si possible de conquête...

— Une toile à thèse, interrompis-je. Mais il n'approuva point et continua... Puis, l'été, se laver l'œil des jours d'atelier et traduire le plus exactement la vive clarté, avec toutes ses nuances. Une existence divisée en deux, par l'art lui-même.

En d'autres rencontres, le soir, aux brasseries de Montmartre ou parfois aux rendez-vous et à l'heure des expositions de printemps s'ouvrant chez Petit ou ailleurs, quelquefois même, sur une impériale d'omnibus avec de la vie coulante autour de cette île cahotée à contre-courant des foules, il m'exposa — et certes, étais-je dans le cas de l'écouteur le plus attentif — ses préoccupations nouvelles allant vers le dessin. Il y venait lentement, mais d'abord le cadre l'inquiétait. Les premières tentatives le poussèrent à en colorer les bords, suivant la loi des complémentaires. Aux endroits où la toile se terminait bleue, l'orangé s'indiquait comme limite; si l'extrémité d'un coin d'œuvre se présentait rouge, le vert l'isolerait... etc. Ce ne fut qu'en ces derniers temps qu'il ajouta les contrastes aux complémentaires. Il avait songé qu'à Bayreuth on assombrissait la salle, afin de présenter la scène douée de lumière comme unique

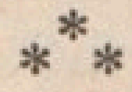
centre d'attention. Ce contraste de la grande clarté et des ténèbres lui fit adopter les encadrements sombres tout en les maintenant, comme par le passé, complémentaires. Le malheur de cette dernière application, c'est qu'au théâtre le contraste se continue et se prolonge jusqu'aux yeux du spectateur, tandis que, sur un mur de salon ou de galerie, il n'a pour ainsi dire pas lieu, le cadre étant mince et n'étant frontière au tableau que comme le liseré ou l'ourlet le sont au linge. La dernière rénovation essayée par Seurat convergeait vers l'étude et les lois de la ligne.

L'affichiste Chéret, dont il adorait le génie, l'avait charmé par la joie et la gaîté de ses dessins. Il les avait étudiés, il avait voulu en démonter les moyens d'expression et surprendre les secrets esthétiques. D'un autre côté, dans *La Grammaire des Arts plastiques*, par Charles Blanc, toute une théorie se trouvait formulée qui, dans ses fondamentales données, semblait exacte. Il partit de là. Un an passé, il aboutit au *Chahut*, puis au *Cirque*. Et M. Jules Christophe, probablement sous le contrôle du peintre, résuma dans les *Hommes d'aujourd'hui*, substantiellement, toute sa théorie nouvelle. Il est inutile de la rééditer ici.

Entendre Seurat s'expliquer, se confesser en face de ses œuvres annuelles, était suivre quelqu'un de sincère et se laisser gagner par quelqu'un de persuasif. Calmement, avec des gestes circonscrits, son œil ne vous quittant pas et sa lente et uniforme voix cherchant des mots légèrement préceptoraux, il indiquait les résultats obtenus, les certitudes nettes, ce qu'il appelait « la base ». Puis il vous consultait, vous prenait à témoin, attendait le mot qui devait indiquer qu'on avait compris. Très modestement, presque avec crainte, bien qu'on le sentît d'un silencieux orgueil de lui-même. Il ne démolissait guère, même admettait certaines admirations, qu'au fond de lui il ne ressentait pas, mais on le sentait condescendant et sans envie. Il ne s'est jamais plaint vivement du succès allant vers les autres,

alors que plus particulièrement il aurait dû converger vers lui.

Et maintenant, la fin venue, il est d'angoissante pensée de songer à l'avenir de sa tentative. Jamais un homme disparu n'arrête un mouvement. Les idées ont une force personnelle que les hommes accidentellement excitent. Son idée, à lui, perdurera. Mais que toute la malveillance mesquine, que toute la critiquaille goguenarde, que toute la bêtise à mots drôles — et pourquoi ne pas écrire cette apparente contradiction — que toute la bêtise spirituelle réassailleront les néo-impressionnistes, avec, cette fois, la folie de les écraser définitivement, qui donc en doute ! Le jour certes viendra où l'on se servira du nom du mort pour le jeter à la tête de ses amis, et la phrase : « Seurat, passe encore, mais les autres ! » doit déjà traîner quelque part, sur une tablette d'imprimerie.



C'est donc en pleine discussion et en pleine négation que disparaît Seurat. Si l'anéantissement de son idée n'est pas à craindre, du moins peut-on redouter un arrêt de sa poussée au clair vers la victoire. Tous ses amis, peintres et autres, sentaient qu'il était la vraie force du groupe. Même quand le succès allait vers eux plus décisif que vers lui, les réfléchis découvraient en ses envois la mine où les voisins puisent, le terrain riche d'où la grande et haute sève jaillira. Il était le plus chercheur, le plus solide de volonté, le plus découvreur d'inconnu. Rien que ses tentatives pour trouver un cadre éclairent sa continuelle inquiétude de perfection et d'allée au mieux. Il était concentré, ramasseur de réflexions, synthétiseur féroce, ordonnateur et compulseur de remarques pour en dégager une loi, attentif au moindre fait pour en fortifier son système. Il ne vivait que pour son art, fermé

à toute influence, si ce n'est à celle de ses livres et de ses rares maîtres choisis. Jamais il n'a regardé le camarade de même rang qui bataillait avec lui. Sur la théorie des lignes, bien des nuances le séparaient d'autres chercheurs. Il allait, sûr de lui-même, confiant dans la fertilité et la richesse de son seul sens esthétique. Il se prouvait : voyant clair en lui, comme il voyait clair et net dans la nature.

S'il fallait le caractériser d'un mot, nous oserions écrire qu'il était avant tout un ordonnateur, donnant à ce mot une portée artiste. Le hasard, le bonheur, la chance, l'emballement, il les ignorait. Non seulement il ne commençait pas ses toiles sans savoir ce qu'il ferait, mais sa préoccupation allait même au delà de leur réussite comme œuvres particulières. Pour lui, elles n'avaient de signification haute que si elles prouvaient telle règle, telle vérité d'art, telle conquête sur l'inconnu. Si je le comprends bien, Seurat me paraît s'être donné pour mission de sortir l'art du tâtonnement du vague, du flottant et de l'imprécis. Peut-être pensait-il que l'esprit scientifique et positif de son temps exigeait, dans le domaine de l'imagination, une plus nette et solide tactique vers la conquête du beau. Cette méthode, il l'a voulu inscrire point par point au bas de chacune de ses toiles, et souvent il a réussi. Et voilà pourquoi, chaque année, une grande œuvre apparaissait, plus théorique peut-être que tout simplement belle, mais si magnifique de vérité cherchée et de volonté victorieuse ! Considérée ainsi, l'histoire de ce peintre est une des plus sévèrement exemplaires qui soient.

Son but, presque atteint même à cet âge de trente et un ans, s'est précisé en cette double fin : d'une part, assigner à la couleur, loin de toute fantaisie, ses principes fondamentaux et ses sources — le ton local, le foyer éclairant, les réactions et les entre-influences des choses — de l'autre, fixer l'expression esthétique et intellectuelle des lignes,

soit droites, soit horizontales, soit courbes, c'est-à-dire tout le dessin.

Limité qu'il était à cette seule préoccupation, on pourrait croire son esprit uniquement positif et réaliste. Pourtant tel n'était-il et combien s'en faut!

Par ses recherches de lignes, il aboutissait à l'arrangement, à la composition, à la décoration large et idéale. L'une marche en avant, menant l'autre; il eût certes abouti, tout en gardant des assises d'art solides, à une série de travaux intellectuels, puisés dans la pensée. La ligne émotionnelle lui aurait ouvert et désigné la splendeur des légendes, l'attitude de l'histoire, la beauté indépendante de tout, la beauté pour et par elle-même. Si bien que parti de l'accidentel, grâce à sa faculté de synthétiser et de purifier ses conceptions, il serait monté à la généralité et peut-être, autant que faire se peut, à l'absolu.

Si l'avenir lui eût été clément, on l'eût vu, certes, tenter la haute décoration et perpétuer l'œuvre d'un Puvis de Chavannes, tout en la renouvelant et en la perfectionnant.

Pour nous, tel qu'il nous est apparu, c'est Ingres qu'il nous a le plus continûment rappelé. Déjà, il avait coulé certaines de ses idées en axiomes, il théorisait volontiers, il aimait les doctrines, les préceptes fixes, les sûrs et indiscutables moyens; mais il était plus austère et plus froid que l'auteur de l'*Odalisque*. Ses toiles ne sont jamais sensuelles; ses chahuteuses apparaissent quasi-chastes.

Bien que reclus, il ouvrait son intime expérience et y laissait pénétrer par une porte large ouverte quiconque était sincère, chercheur et pas malveillant. Il parlait d'art sans cesse, appuyant non pas sur ce qu'il avait fait, mais sur ce qu'il projetait.

Société nouvelle, avril 1891.

HENRI-EDMOND CROSS

Il était né à Douai, autant dire en Flandre. Son œil d'enfant s'était éduqué aux lumières de là-bas. Il en avait surpris la splendeur atténuée, la douceur fondue, la beauté mouvante et diverse. Plus tard, quand l'attention qu'il lui fallut prêter à sa santé l'obligea d'habiter les monotones pays du soleil, la sensibilité de son regard se ressouvint toujours d'avoir connu d'autres émotions moins vives certes, mais combien plus délicates. Il ne peindra jamais la dureté aérienne du Midi; il en étudiera les tons forts, ardents et triomphaux, mais il trouvera dans leur violence même une audacieuse, quoique toujours sûre, harmonie. Jamais la force d'un ton ne le poussera vers la brutalité des couleurs.

Par respect pour une grande mémoire, il se hâta de changer son vrai nom : Delacroix, en celui de Cross, qu'il prononçait lui-même, parfois, avec hésitation. L'homme était doux, avec un fond de ténacité et d'énergie. Aux heures où ses yeux se faisaient confiants, on l'aimait avec une telle ardeur soudaine que l'émotion avait peine à ne point déborder. Un tact sans défaillance le guidait dans la vie. Il parlait de son art en termes nets et justes; il raisonnait ses hésitations, ses doutes; il désirait qu'on vît clair en lui et, s'il se permettait parfois de vous interroger, c'était pour chercher et trouver une nouvelle ressemblance non encore découverte

entre vous et lui. L'admiration qu'il vouait à certains d'entre nous lui était comme une santé morale : il était attentif à se grandir de chaque nouvelle valeur humaine. Son existence s'enrichissait de l'existence des autres. Elle lui devenait plus précieuse à mesure qu'il en ornait les jours et les années, avec des pensées plus belles, avec des sympathies plus rares et des certitudes plus nettes.

S'il tenait tant à sa propre vie, s'il a disputé, jusqu'à son dernier souffle, son corps à la ruine, c'est qu'il avait conscience du prix de ses yeux de beau peintre et de son cœur de ferme et clair ami. Et si tant de vigilance, de dévouement et de tendresse l'entourèrent dans sa longue et implacable agonie, c'est que chacun de nous sentait disparaître quelque chose de soi dans cet Edmond Cross qui s'en allait.

Il s'instruisait sans cesse. Il lisait beaucoup. Je sais quelques lettres admirables écrites par lui où son intelligence se met en marche vers toute idée neuve et hardie. Le passé était bien à ses yeux uniquement la tombe et non pas, comme au goût de plusieurs, la demeure. Douer d'éternité l'heure où il vivait aurait été son orgueil, s'il en avait eu le temps. Il était, malgré sa santé défaillante et précaire, étonnamment vivifiant.

Avec Paul Signac, Theo Van Rysselberghe, Dubois-Pillet, Maximilien Luce, il forma le groupe néo-impressionniste que dirigeait Georges Seurat. Celui-ci fut, pour lui comme pour eux tous, le véritable logicien de l'école nouvelle. Il s'en improvisait l'apôtre complaisant et grave, le propagateur austère et convaincu. Je me souviens d'avoir assisté durant des heures à de savants entretiens où Georges Seurat expliquait, avec sa voix calme et monotone, les lois les plus importantes et bientôt les secrets les plus utiles de sa théorie. Il ne s'en lassait jamais. Il était prêt, à chaque heure du jour et du soir, à éclairer les esprits, à lever leurs doutes, à répandre sa conviction dans les cœurs. L'art revêtait à ses yeux un caractère scientifique autant que religieux. La division du

ton, la règle des complémentaires et le jeu des contrastes devenaient autant d'articles de foi. Désormais la peinture était liée à un système qu'avant tout il fallait connaître et confesser.

La carrière de Georges Seurat mérite le plus entier respect et son œuvre est éminente. Il fit certaines toiles dont la maîtrise s'impose. Tels paysages signés par lui comptent parmi les plus beaux de l'école française. *La Baignade* et *Les Poseuses* sont d'admirables panneaux décoratifs. Il pouvait sans danger entourer son travail de mille préceptes; il se mouvait à l'aise et quasi librement dans les entraves.

Toutefois en imposant aux autres plutôt la connaissance d'une doctrine que la pratique d'un art, leur faisait-il courir le danger de dessécher leur veine et de comprimer, de manière trop absolue, leur nature et leur émotion. La maigreur, la sécheresse, la pauvreté ne sont point toujours absentes des premiers tableaux néo-impressionnistes. Le groupe eût pu d'ailleurs mourir aussitôt né, puisque son chef fut, à l'âge de trente-trois ans, fauché par la mort. Il était donc urgent que de l'école même il se levât promptement des libérateurs et que les règles acceptées fussent plus largement interprétées.

Edmond Cross le comprit et s'y employa. De tous les disciples de Seurat il était celui dont l'imagination était la plus vive, le sentiment le plus profond et l'esprit le plus synthétique. La lutte devait donc fatalement se mener entre sa nature et la doctrine qu'il avait choisie, entre sa spontanéité et sa réflexion. Il ne douta point qu'il ne réussît a en réduire les antinomies; mais qu'elle fut longue, toutefois, la période des essais et des tentatives !

Un jour, il voulut bien m'en confier les angoisses. Je surpris alors ce qu'il lui fallait d'intelligence et d'invention d'une part, de probité et de scrupule d'autre part, pour rester fidèle à son école et ne point méconnaître ses goûts et ses aptitudes propres. Il parvint à concilier ce qui à pre-

mière vue paraissait opposé et ses dernières belles œuvres sont toutes fondées sur un ferme accord. Ce fut sa victoire.

L'âme de Henri Cross était une âme lyrique. Elle s'alimentait de poésie, tantôt dans les livres, tantôt dans la nature. Sa maison de Ste-Claire était comme posée dans un nid énorme fait de fleurs rassemblées. Il était ému dès qu'il parlait des arbres, des rocs et des montagnes. Ses gestes doux suivaient l'inflexion linéaire des choses et semblaient épouser les contours de leur beauté. Il songeait au simple brin d'herbe avec tendresse. La bonté qu'il donnait aux hommes, il la prodiguait aux choses. Il était heureux d'être cordial et sympathique à tous.

La peinture lui était cette fête pour les yeux que l'intelligence et la réflexion avaient pour tâche d'ordonner et d'élever jusqu'à la beauté condensée et ferme. Tout art élevé lui apparaissait d'ailleurs devoir être le résultat d'une synthèse.

Il fallait donc interpréter la théorie de la division du ton de manière à lui enlever toute minutie diminuante, toute réalité trop précise, toute conception fragmentée. Qui se servait des pigments colorés ne les devait plus employer à traduire les mille nuances de la lumière, mais les utiliser avant tout à exalter de leur force vibratoire les masses décoratives des objets. D'où la nécessité d'élargir la touche, d'où l'importance attachée aux vastes oppositions et aux puissants contrastes. Il était nécessaire d'aboutir à la grandeur par la vigueur lumineuse sûrement atteinte et maîtrisée. Le procédé de la division du ton apparut ainsi pour la première fois, avec toutes ses ressources et tous ses avantages, comme le plus sûr des procédés décoratifs nouveaux.

Armé de ces récentes certitudes, Edmond Cross acheva ses œuvres les plus belles. Il peignit, comme il me l'écrivit un jour, « la glorification de ses visions intérieures ». La réalité ne lui fut plus qu'un prétexte à choisir ses sujets et à ménager leur disposition. De notes prises ci et là, de spec-

tacles au hasard rencontrés, d'un site se rapprochant du décor imaginaire qu'il portait dans sa tête, il composait ses tableaux. Il en ornait les vides de personnages rassemblés soit pour souligner l'importance de telle ou telle ligne, soit pour affirmer, par contraste, tel ou tel ton. Tout ne lui fut plus que jeu de couleurs et de plans et de masses. Sa peinture fleurait bon comme un bouquet et sa composition ne différait guère de celle d'une merveilleuse arrangeuse de fleurs. L'audace lui vint peu à peu. Le ton pur et franc se mit à dominer les teintes, comme un piment domine et relève un mets. Le ton local disparut pour faire place de plus en plus au ton passager, mais hardi, qu'imprime aux choses le transitoire soleil ou l'ombre légère ou profonde, et peu à peu l'art contemporain le plus téméraire et pour quelques-uns le plus affolé rencontra, pour s'affirmer, les exemples magnifiques que lui donnèrent Paul Signac et Edmond Cross.

L'importance de ce dernier comme initiateur ne fera que grandir de décade en décade. Jusqu'à ce jour la critique le néglige et l'État hésite à imposer une de ses toiles à la cimaise du Luxembourg. De telles méprises furent nombreuses au siècle dernier. Elles se perpétuent encore dans le nôtre. Elles frappèrent des artistes certes aussi hauts qu'Edmond Cross.

Mais lentement tout est rentré dans l'ordre. Le tour d'Edmond Cross viendra bientôt et ceux qui le repoussent aujourd'hui encore seront effrayés peut-être un jour de leur attitude d'incompréhensifs et lui aplaniront hâtivement le chemin par lequel déjà il aurait dû passer.

La Nouvelle Revue française, 1910,

JAMES ENSOR [1]

L'époque pendant laquelle débuta James Ensor fut, pour la patrie, un laps de temps héroïque et fécond. Aujourd'hui qu'il est loin, il apparaît quasi-légendaire.

Un miracle se fit tout à coup. Le pays, habitué à ne produire que des peintres, suscita des sculpteurs et parmi eux un génie : Meunier. Bien plus, la Belgique, hostile aux lettres et vouée depuis longtemps à la littérature des parlementaires et des journalistes, se para d'une floraison de poètes.

Les coutumes furent à tel point bousculées, les réputations assises à tel point secouées sur leurs sièges qu'il y eut comme un tremblement des cerveaux. On n'osait y croire; on n'y croyait pas. Notre sol, qui se couvrait du seigle annuel des lucratives affaires et du froment régulier des prospères négoces, ne pouvait tout à coup se modifier assez profondément pour nourrir de sève et exalter vers la lumière des odes belles comme des chênes et des idylles fragiles et jolies comme des arbustes. L'extraordinaire fut taxé d'impossible et des « bouches autorisées » déclarèrent qu'en tous cas le prodige n'aurait pas de suites.

Il en eut d'admirables.

Malgré les oppositions soit franches, soit sournoises, malgré les mille cris des feuilletonistes inquiétés dans leurs

(1) Extrait de *James Ensor*, Van Oest, Bruxelles, 1908.

goûts et leurs habitudes, malgré la compacte et massive inertie et la bêtise au front, non pas de taureau, mais de bœuf, les nouveaux écrivains s'affirmèrent, d'année en année, plus clairs, plus hauts, plus purs. Si bien qu'aujourd'hui ils sont tout et leurs détracteurs d'antan, rien. L'opinion a été retournée comme un vêtement dont on secoue les poussières, dont on vide les poches des vieux préjugés qu'elles recélaient, dont on brosse le drap depuis le col jusques aux pans et qu'on désinfecte enfin en tous ses plis. Aujourd'hui les générations littéraires se succèdent les unes aux autres, comme les générations de peintres; l'art d'écrire est acclimaté parmi nous; la presse est passée aux mains des écrivains; la foule se fait attentive et le pouvoir récompense et s'émeut. C'est une victoire qu'on ne conteste plus.

Or, ces prosateurs et ces poètes de la vie dans la phrase se virent attaqués en même temps que les peintres de la vie dans la lumière. Leurs ennemis se liguaient entre eux; ils se liguèrent entre eux contre leurs ennemis. Cela se fit avec entrain et naturel parce que la nécessité souveraine nouait elle-même les liens d'entente. Le consentement fut tacite et rapide.

Jamais les polémiques d'art ne furent aussi vives, aussi ardentes, aussi impitoyables. On frappait avec des poings sauvages; on n'avait égard ni à la vieillesse, ni aux situations prises; on était fier d'être partial et féroce. La norme était franchie joyeusement, ventre à terre; toute réticence devenait trahison, toute justice rendue aux adversaires, raison de blâme et de défiance. La tolérance est une force de l'âge mûr. Elle est une tare et une faiblesse quand on se trouve à la tête de ses vingt ans.

Oh ! l'orage des discussions autour des noms de Khnopff, de Schlobach, de Van Rysselberghe, de Dario de Regoyos, de Wytsman, de Finch, de Toorop et d'Ensor ! La belle mêlée de colères et de sarcasmes ! Les lourdes attaques et les

folles défenses ! Les fiers éclairs dont on foudroyait les esthétiques vieillies et les règles désuètes ! On s'exposait avec joie, on dardait son audace partout et l'on se reprochait sans cesse de n'avoir pas été violemment téméraire. Vraiment la vie passionnée était belle, en ce temps-là !

Les peintres novateurs s'étaient d'abord cantonnés à l'*Essor*, société d'art où se mêlaient des talents avancés et rétrogrades. Une scission eut lieu. Elle était fatale. Les plus hardis s'en allèrent, laissant végéter le cercle où s'éteignaient, une à une, toutes les flammes des forces et des ardeurs.

Les XX furent créés. L'idée en est due, m'assure-t-on, à Charles Van der Stappen qui s'en ouvrit à Octave Maus et à Edmond Picard. Cela se passait, au temps des vacances, à Famelette, près de Huy, où chaque année Edmond Picard accueillait les artistes comme des hôtes de choix. « Peintres et sculpteurs se réuniraient au nombre de vingt, organiseraient une exposition annuelle et inviteraient vingt autres artistes déjà consacrés. Ceux-ci seraient choisis parmi les maîtres dont l'art était fier, libre et encore combatif. »

Quand l'exposition s'ouvrit en février 1884, tout le monde, partisans et adversaires, était sous les armes. Des revues de combat étaient nées : l'*Art moderne*, la *Jeune Belgique*, la *Société nouvelle*, la *Basoche*. Même certains journaux — tels *La Réforme* et *Le National belge* — se montraient attentifs et bienveillants. Quelques peintres parmi les aînés, les Heymans, les Smits, les Baron, quelques sculpteurs, les Meunier, les Van der Stappen, les Vinçotte avouaient, par leur présence et leur parole nette, combien la tentative et l'audace des vingtistes leur agréaient. On les comptait ; dix-sept peintres : Périclès Pantazis, Guillaume Vogels, Willy Finch, Dario de Rogoyos, Théo Van Rysselberghe, Frantz Charlet, Rodolphe Wytsman, Frans Simons, Piet Verhaert, Théodore Verstraete, Guillaume Van Aise, Jean Delvin, Charles Goethals, Guillaume Van Strydonck, Fernand Khnopff, James Ensor, et trois sculpteurs : Achille Chaînaye, Paul

Dubois, Jef Lambeaux. Parmi les invités se signalaient Israëls, Rops, Stobbaerts, Maris, Rodin. Aucun nom d'impressionniste français ne figurait au catalogue. Monet et Renoir n'exposèrent qu'à la troisième exposition des XX, en 1886.

C'est à cette date que, l'animosité ayant crû d'année en année, le critique d'art de la *Jeune Belgique* (1) s'exprima de la sorte — nous citons l'extrait qui n'est certes pas un modèle de goût, uniquement pour montrer la rudesse des polémiques :

« Oh ! la triomphale journée que celle du 6 février ! Les XX sont ouverts. Désormais la bêtise belge a sa date ! On dirait qu'à cette « première » artistique le cerveau bourgeois se dégorge par toutes ses circonvolutions. Il en jaillit des excréments de sottise. Cela rappelle des opérations d'abattoir. Le porc est tué; : il est suspendu, ventre ouvert, à de grossières tringles, les boyaux sont jetés sur l'étal, fumants et flasques.

« Les avez-vous vu vider ? La bêtise belge et bourgeoise, c'est cela.

« Ce qui se débite d'âneries en ces quelques heures devant ces quarante exposants ferait un fumier monumental. Dames élégantes à bouche pincée de souris prude, fourrures confortables avec un ventre officiel dedans, gommeux monoclés, académiciens rances, peintres déshonorés de rubans rouges, réputations tuées depuis longtemps dans leur propre *Bataille de Lépante* et leur propre *Peste de Tournai*, prud'hommes énormes, collectionneurs d'eux-mêmes, tout cela potine, commère, hausse les épaules, passe et fuit devant ces quelques centaines d'œuvres d'art qui hurlent l'avenir. Et des rages ! Voici un monsieur qui s'arrête devant les Toorop et jure comme un porte-faix et trépigne et remue les poings...

(1) Ce critique d'art était Verhaeren lui-même qui fut quelquefois plus violent encore.

qu'il tient en poche. Tel autre s'affale sur un banc et crie qu'il faut « brûler tout ».

« Les années précédentes, il y avait ci et là un tableau « à la portée du premier venu », un tableau sauveur... aujourd'hui, rien.

« Oh ! les pauvres oiseaux qui se cognent aux murs d'une cave obscure ! Pas un coin où se tenir tranquille sur un perchoir d'admiration bon-enfant. Pas un coin où débiter le monologue d'amateur éclairé devant un auditoire de mamans et de fillettes. Pas d'opinion juste-milieu possible. Ou la haine, ou l'emballement. »

C'était le ton. On le prenait, sans le savoir. L'atmosphère de bataille est grisante. On la trouve trop chaude quand on en est sorti. Quand on la respirait, elle était vraiment et bellement violente, exaltante et fiévreuse.

L'histoire des XX devrait un jour se faire, année par année. On y insisterait sur les successives et graduées victoires des peintres du plein air en Belgique. On y pourrait mettre également en relief la manière nouvelle dont les œuvres y furent présentées. Pour la première fois on y juxtaposait toutes les pages d'un même peintre. Et toutes s'étalaient à la rampe. Des tentures de fond harmonieuses étaient choisies. Des chiffres d'or décoraient discrètement les murs.

Peu à peu les conférences s'inauguraient, et bientôt les auditions musicales. Le directeur des XX, Octave Maus, s'y employait avec zèle et goût. Les XX qui plus tard abandonnèrent leur titre au profit de celui de *Libre Esthétique* devinrent ainsi un milieu de lutte précieux. Le mois de février ou de mars qu'ils choisissaient, annuellement, pour se grouper, combattre et triompher, fut un mois de joie violente et âpre. Bruxelles interrompait ou plutôt clôturait par une fête intellectuelle l'ennui et la somnolence du morne hiver. L'art mettait, avant le printemps, une ardeur de renouveau dans les têtes. Et bientôt, dans toutes les capitales de l'Europe, des Salons, organisés d'après celui qui s'ouvrait

chaque année chez nous, multiplièrent les batailles et les triomphes des peintres et des sculpteurs hardis et révolutionnaires. Munich, Vienne, Berlin, La Haye, Paris, toutes ces villes eurent des *Libres Esthétiques* dont elles changeaient simplement le nom...

***

La place de James Ensor dans l'art de son temps apparaît belle et nette. Le recul nécessaire pour la fixer se fait, et le jugement émis par ses admirateurs n'est déjà plus un jugement horaire.

Un fait esthétique notoire domine la peinture du XIXe siècle : la découverte de la lumière. D'où la recherche nécessaire d'harmonies nouvelles, de relations autres, de valeurs et de juxtapositions de tons insoupçonnées jadis. D'où encore un renouveau du sentiment pictural lui-même, la joie et la vie intronisées à la place de la morosité et de la routine, l'œil éduqué non plus à l'atelier, mais dans les jardins, les bois et les plaines, les pratiques anciennes abandonnées au profit de la surprise et de la découverte rencontrées à chaque coin de route, à chaque angle de carrefour. C'est la nature, bien plus que les musées, qui forma les peintres novateurs. Elle leur imposa directement leur vision et modifia leur technique. Même elle renouvela toute leur palette. Ils n'ont consulté qu'elle : c'est d'après ses leçons ingénues et profondes qu'ils se sont formés, se sont découverts et se sont exaltés à l'heure des chefs-d'œuvre.

Dans cette conquête de clarté, l'effort et la vaillance de James Ensor compteront. Son geste demeurera insigne, non seulement dans l'école de son pays, mais, un jour, dans l'art occidental tout entier.

... Il ne ressemble à personne. Ses premières œuvres contiennent déjà en puissance toute sa force future. On ne

les confond avec nulles autres. Elles s'imposent d'elles-mêmes. Elles sont indépendantes, fières, libres.

Au temps où elles éclatèrent, avec soudaineté et presque avec insolence, Manet occupait activement la critique d'avant-garde. Aux Salons triennaux de Bruxelles, d'Anvers et de Gand, la toile intitulée *Au Père Lathuille* avait ameuté autour d'elle toute l'ignorance et la raillerie publiques. Il était séant qu'on s'en scandalisât. Le rire et le sarcasme étaient exigés comme un gage d'honnêteté bourgeoise et de bon goût provincial. Certes, eût-on détérioré l'œuvre, si l'aventure judiciaire à courir et l'amende à payer n'eussent arrêté les mains bien pensantes et les couteaux croyant à l'idéal.

Les fureurs grinçant des dents contre Manet se tournèrent à point nommé contre James Ensor. Autant que le peintre des Batignolles, il fut accusé d'instaurer en art une sorte de Commune et d'inscrire sa doctrine esthétique aux plis d'un drapeau rouge. Bien plus : sans égard pour les dates d'antériorité qui marquaient les toiles du peintre d'Ostende, on les proclamait dépendantes et vassales de celles de Manet, on leur refusait tout mérite jusqu'à celui d'être des sujets de scandale inédits. L'erreur persista longtemps et persiste encore. On s'entêta et l'on s'entête à ranger James Ensor parmi les élèves de Manet. Rien n'est plus faux. Les deux maîtres n'ont qu'un point de contact : tous les deux peignent à larges touches et tous les deux étudient la lumière frappant, mais surtout modifiant le dessin et le ton local des objets.

Mais que de différences immédiatement s'accusent ! Manet reste, somme toute, un peintre de tradition et d'enseignement. Les Espagnols l'ont formé : Velasquez et surtout Goya. Le jour que son *Olympia* fit son entrée au Louvre, elle se plaça naturellement en son milieu. La rampe l'attendait. Elle voisina, sans déchoir, avec les toiles d'Ingres et de Delacroix. Sa victoire fut même trop belle : l'*Odalisque*

du vieil Ingres se sentit atteinte dans son rayonnement de chef-d'œuvre soi-disant parfait. Jamais elle n'apparut plus sèche, plus figée ni plus froide.

En outre, Manet compose ses toiles. L'*Olympia*, le *Christ aux Anges*, le *Déjeuner sur l'Herbe*, *Maximilien*, sont des œuvres dont la mise en page est faite d'après des recettes connues. Bien qu'il soit un peintre admirable, encore n'évite-t-il pas les sécheresses et les duretés. Il ignore l'abondance et la richesse prodiguées. La réflexion et le raisonnement le guident plus que l'instinct ne le pousse. Il a une main très experte, très habile. Il fait preuve d'esprit, parfois de virtuosité. Son intelligence surveille son art et le raffine. Il pense autant et plus encore qu'il ne voit. Quand, séduit par les visions fraîches et hardies de Claude Monet, il se décida à modifier les couleurs de sa palette et à traduire le plein air vrai et la clarté prismatique et vivante, ce fut par une suite de tâtonnements réfléchis qu'il y parvint. Il cherchait sans trouver du coup. Ce fut une lutte avant tout intelligente. Il lui fallut non seulement des qualités d'œil, mais des qualités de caractère. Son esprit, son jugement, son obstination, sa probité, tout son être moral et pensant agit : ce fut un triomphe laborieux.

James Ensor, lui, n'est purement qu'un peintre. Il voit d'abord, il combine, arrange, réfléchit et pense après. Il ne doit rien, ou presque rien aux maîtres du passé. Il est venu en son temps pour ne recevoir que les leçons des choses. Certes, sa mise en page le préoccupe, mais ses compositions évitent de rappeler celles que les musées enseignent. L'esprit qu'il met dans ses toiles et ses dessins est plutôt grossier et populaire. Son trait de pinceau est appuyé, il ne glisse pas. Il n'est pas adroit. Toutefois sa couleur n'est jamais commune. En chaque œuvre le ton rare et riche, violent et doux, prismatique et soudain, installe sa surprise et son harmonie. On dirait qu'Ensor écoute la couleur, tellement il la développe comme une symphonie.

Jamais ne s'y mêle la moindre fausse note. Il a l'œil juste comme est juste l'oreille d'un musicien. A le voir peindre, comme au hasard, on craint qu'à chaque instant la gamme profonde et rayonnante des couleurs ne se fausse. Or jamais aucun accroc n'a lieu. L'instinct, le guide le plus sûr des artistes, bien qu'il paraisse un conducteur aveugle, l'assiste sans qu'il s'en doute et le décide, quand à peine il prend le temps de le consulter. Avant de poser un ton, il est sûr que ce ton sera d'accord avec les autres. Il le sent tel, à travers tout son être. A quoi bon examiner, discuter, raisonner, si l'examen, la discussion et le raisonnement se sont faits, préalablement, sans qu'on le sache, avec la promptitude que met un éclair à traverser le ciel? L'aptitude en art n'est jamais un acquis, mais un don. Elle est subconsciente et sourde. Celui qui naît sans qu'elle habite en lui à l'instant même qu'il voit, entend, flaire, goûte et touche, ne sera jamais un artiste authentique. Aucune étude ne la lui apportera.....

..... James Ensor est plus purement un peintre que Manet, mais ce dernier est évidemment un maître et un artiste d'une plus large et plus souveraine envergure. Il est un chef d'école magnifique, définitif et complet. Il commande à un des carrefours de l'art où les routes bifurquent et gagnent des contrées vierges et inconnues.

Je n'ai, au surplus, mis en parallèle les deux peintres, que pour défendre James Ensor contre les accusations d'imitation. Qu'on fasse voisiner n'importe laquelle de ses toiles avec l'*Olympia*, le *Déjeuner sur l'Herbe*, le *Père Lathuille*, *Argenteuil*, *Pertuiset*, et l'originalité des deux créateurs d'œuvres marquantes s'imposera indiscutable.

Mais un autre rapprochement s'indique. Les récents intimistes français, les Vuillard et les Bonnard, s'attachent aujourd'hui à certaines recherches qu'autrefois tenta James Ensor. Tels éclairages de salon ou d'appartement, telles lueurs argentées et discrètes, tels gris, tels bruns font songer à l'atmosphère de la *Coloriste*, ou à la *Musique russe*. Il

n'est pas jusqu'au dessin vacillant et brouillé qui n'établisse un parentage entre les deux manières. Je veux bien qu'il n'y ait que rencontre fortuite. Il est piquant toutefois de noter ceci : si James Ensor rappelle quelque peintre, c'est parmi ses cadets, parmi ceux qui innovent et préparent l'avenir et non point parmi ses aînés qu'il le faut chercher. Il n'est pas de ceux qui imitent; il est de ceux qui découvrent. Il est plutôt d'accord avec ceux qui viennent qu'avec ceux qui sont venus. Si bien que ses toiles qui datent de vingt-cinq ans recèlent toute la fraîcheur et la surprise des œuvres d'aujourd'hui. Il les peut exposer avec orgueil. Aucune ne déchoit. Quelques-unes serviront peut-être à renflouer les vieilles carènes de l'École d'Anvers où de tous jeunes peintres, Navez et Crahay, travaillent avec le souvenir de l'œuvre d'Ensor présente à leur esprit.

Preuve évidente de force profonde et souterraine ! Quelqu'un qui reste aussi durablement jeune ne vieillira jamais. Il porte en lui la résurrection incessante. Il vit de lui-même, mystérieusement. Déjà il ne connaissait plus la mode, voici qu'il ignore le temps.

APPENDICES

I

FRAGMENTS

LETTRE A UN AMI (1)

Mon cher Jef,

Je suis à Termonde : un trou ! je suis à l'ancre (le train de Saint-Amand ne me donnant correspondance avec celui de Gand que vers midi). J'y suis également, à l'encre, puisque je t'écris.

Je me suis rendu à Gand pour faire visite à l'exposition. Je suis enchanté de ma visite et de l'exposition. Rarement j'ai vu de meilleures toiles. Trois portraits, celui de Coignet par Bonnat, de Mlle Samary par Mlle Abbéma, et de l'enfant en rouge par Duran m'ont lancé dans des orages d'enthousiasme. Il y a également un portrait par Fantin-Latour, admirablement peint. Mais le chef-d'œuvre est le portrait peint par Carolus Duran. As-tu jamais vu plus solide, plus magistrale et plus originale peinture ? Et quels coups de pinceau ! Avec tout cela, une harmonie, un concert de couleurs éclatantes à ravir les yeux de Fénelon regardant des horizons faits à souhait pour le plaisir des yeux (ici les oreilles).

Que dis-tu du Manet? Je le trouve très beau, très vrai, très vivant à cinq mètres de distance. Je trouve cela très fort et rendant admirablement nos milieux modernes. L'homme à

(1) Cette lettre, adressée en 1880 à M. Joseph Nève, est en quelque sorte le premier *Salon* de Verhaeren et dénote à la fois l'enthousiasme et l'inexpérience d'un début : le goût du poète (car ce critique restera presque toujours un poète) ne tarda pas à évoluer.

cravate jaune sur habit bleu est croqué à merveille. Il a une splendide expression de physionomie.

La *Jeanne d'Arc* de Bastien-Lepage est admirable, mais le fond du tableau me paraît du japonisme européanisé.

Je ne suis pas au cinquantième ciel quand il s'agit d'admirer le *Bon Samaritain* et même le *Job* de Bonnat.

Les tableaux de Van Bevers sont jolis, mais c'est, non pas de la porcelaine, mais de l'écaille.

Il y a des Verhas charmants, un Alfred Verwée plantureux, deux Mesdag et un Coosemans de tout premier ordre.

Que dis-tu du tableau de Puvis de Chavannes ? Cela me paraît faux : c'est tout au plus de la fresque.

Les marines d'Ulysse Butin sont vivantes, mais il aurait mieux fait, me semble-t-il, de faire un ciel pur et une mer calme comme fond de tableau.

Claus va-t-il tomber dans les sujets à sentiment ?

Il y a un splendide Duwez : Ulysse Butin peignant à côté de la mer.

As-tu remarqué un certain tableau d'un certain Dantan ? C'est un atelier de sculpteur. Le modèle vivant se trouve près d'un bas-relief. C'est fort beau.

J'aime médiocrement le grand plat représentant un cerf de Mlle Gilkin. Les pattes du cerf sont mal dessinées. Quant à sa Vierge, cette couleur terreuse m'horripile.

Voilà. Écris-moi. Je t'empoigne, mais non pas comme les Romains. Tu n'as rien à faire ; dis-moi que tu viens à Saint-Amand.

ÉMILE.

LETTRE A THEO VAN RYSSELBERGHE

Cher vieux,

Nous sortons du musée et voici mon impression crue ; conserve-la ; au lieu de la noter, je te l'écris, Velasquez charmant de métier et de belle entente décorative et plus que n'importe quel ancien,

moderne, mais très superficiel somme toute, et rien en lui qui creuse l'écorce et aille jusqu'à la sève artiste. Désillusion donc et forte. Mais le Greco et Auton Mor et Coello et Pantocha de la Cruz, quels autres lapins ! Surtout le premier. Tous ces portraits, si cadavériquement tristes, semblent avoir vécu une vie plus mélancolique encore que la nôtre, et revivre du fond d'un passé inquisitorial, pour, non pas nous dire, mais nous faire deviner des malheurs et des infortunes et des débâcles, par leur *silence*. Ah ! mon vieux, comme le petit portrait de la grande salle, l'homme au livre avec sa main fichue morte, et tous d'ailleurs, m'ont troué d'émotion ! Cela est aussi beau que tout ce que les plus grands ont fait et, pour ce qui vise l'âme moderne, c'est autrement fort et profond et *nôtre* que tous les chevaux cabrés et les écharpes roses au vent et les allures roides et bravaches de Velasquez. Et moi qui me figurais que c'était le roi des artistes ! Allons donc ! Wisthler *(sic)* est un fumiste qui ne se sert de Velasquez que pour faire gober son art (1).

Je préfère le Titien à Velasquez : le portrait debout de Charles V et le portrait équestre et puis Danaé, qui est le *plus lubrique morceau de chair concupiscente* que j'aie vu, sont moins modernes certes, mais qu'importe ! ils m'ont produit plus forte commotion.

Et le Philippe II de Pantocha. Et tous les Moro, et ce cruel, roide, tranchant Coello. Quelle impassibilité de fer en tous ces personnages !

Les Rubens, n'en parlons pas. Un ou deux Van Dyck m'ont attiré et plusieurs Jordaens. Ribeira ne me dit rien. Berruguete *beaucoup*. Quant aux autres, rien, à part le Tintoret et un Watteau.

A toi,

ÉMILE.

Le songe de Philippe II, l'enfer, le purgatoire, le ciel. Larges touches, bleus pâles italiens criards, verts véronèse, noirs

(1) Cette lettre a été écrite en 1888. Nous avons vu qu'en 1893, rendant compte de l'exposition du *New English Art Club*, Verhaeren parle de Whistler tout autrement (p. 139).

complets. Philippe II à genoux et Charles V en manteau hermine.

Martyre de saint Maurice avec le portrait du peintre. Couleurs criardes, bleues, vertes, jaunes, faits comme ceux du Musée mais plus faits, dernière manière.

Saint Pierre, ordinaire facture de ses tableaux religieux.

François d'Assise, moine gris en extase, lumière surnaturelle.

Évêque, facture très moderne, vert foncé et rose, l'évêque lit, les mains gantées de blanc, ciel brouillé, expression de physionomie fine.

(Ces notes ont été ajoutées au crayon.)

***

SALON DES XX

Les XX ?

C'est uniquement un groupe d'audacieux et d'apporteurs de neuf. Sinon, rien d'homogène dans leurs tendances.

Les impressionnistes français se ressemblent bien plus entre eux que les *Vingt.*

Il y a quinze ans, l'école belge évoluait dans la splendeur d'une faune d'art où les noms de Dubois, Verwée, Artan, Boulanger, de Braekeleer désignaient ce qu'il y avait de plus éclatant et de plus vigoureux. Ces peintres nous venaient des anciens flamands, des Rubens, des Teniers, des Jordaens. Ils vivaient dans l'idolâtrie de la couleur unique. Leur vision, sortie de la vision luxueuse et grandiose des ancêtres, adorait les beaux rouges, les jaunes ardents, les bleus de pierre précieuse, les blancs gras. Quelques-uns accommodaient ces tons avec des bruns, d'autres avec des gris et des noirs. Tous admettaient la sauce. Ils produisaient des tableaux superbes en des données anciennes. Courbet leur avait soufflé son enthousiasme un peu lourd. Et l'on revit les batailles d'art.

Certains « Vingtistes » continuent cette race : Verheyden, Boch, Vogels. La belle pâte, les tons fins, les truellages artistes les séduisent. Ils ont la main habile, quoique forte.

Vogels surtout. De rares paysagistes ont vu plus finement que lui. Ses sites sont mouvementés de vent, de pluie, de neige. Une vie de nuages, de branches remuées, d'eau passante y circule. Les choses sont imparfaitement formulées. Qu'importe ! Seulement les noirs abondent et salissent, comme dans les œuvres hollandaises.

Ensor, plus délicat et subtil encore dans sa couleur, produit des natures mortes, des coins d'appartement, d'atelier, des marines merveilleuses. Il rend une lumière factice, une lumière rêvée certes, mais combien belle ! Les nacres, les reflets des joyaux, les irrigations de l'eau, les scintillements des choses, il en donne la sensation. Fête des yeux, que son art ; mais rien que cela.

Ces quatre peintres sont, parmi les *Vingt*, les peintres du ton. Rien pour eux n'égale son importance. La forme ? Ils veulent l'obtenir par le ton, le caractère également. Ils regardent l'enchantement des couleurs elles-mêmes et les mariages heureux qu'elles font mêlées et fondues sur panneau, bien plus que la lumière. Les valeurs, ils les observent, mais ces valeurs ils les tirent de leur cerveau bien plus que de la réalité. Ce sont des visionnaires de leur palette.

Voici Fernand Khnopff, leur contraire. Artiste mental, attiré vers les sentiments et les émotions raffinées. Torturant, torturé, il cherche à traduire les inquiétudes, les douleurs, les perversités, les drames qui ne franchissent point le rêve pour se diminuer dans l'action. Des pensées plastiques le hantent ; il les dessine.

Henry de Groux va jusqu'à l'action. Il tient de Delacroix ; seulement une originalité étonnante le marque déjà, quoique jeune. Son *Gausryder* atteint une sauvagerie épique. Il se dépense à traduire des luttes et des assassinats sinistres, et rien n'y crève en mélodrame.

Un autre groupe des *Vingt* est, comme les impressionnistes de Paris, exclusivement préoccupé par les problèmes de la lumière. Tels : Theo Van Rysselberghe, Willy Schlobach, Dario de Regoyos.

Le premier, dans la *Promenade des Nounous*. Un éclat extraordinaire tiré de la juxtaposition audacieuse de tons francs donne

l'illusion du soleil. Ce n'est plus ni du jaune, ni du blanc, c'est de la lumière. Et les personnages s'y meuvent, déformés par la clarté, caricaturés par elle. Une étonnante et triomphante bravoure à peindre empêche jusqu'ici le peintre de se résumer en une œuvre patiente et volontaire. Regrettons-le.

Schlobach se fie à sa vigueur de coloriste pour s'essayer à traduire les somptuosités mûres des sites d'automne et les réverbérations du soir et des horizons dans les fleuves. Très limpides, très rêveurs, très puissants, ses paysages.

Plus sec, plus méridional, Dario de Regoyos. Son *Sirocco* est d'une impression nette. La brûlure du vent, sa torridité maigre, la voici visible. Une maladresse où le peintre se complaît, une maladresse à la Greco, son lointain ancêtre, éloignent de ses études de scènes espagnoles. Elles ont néanmoins la belle saveur que seuls quelques artistes parviennent à goûter.

Les *Vingt* se complètent par Finch, calme et délicat poète en couleurs, par Guillaume Van Strydonck et Rodolphe Wytsman, Toorop, Charlet.

Rops est vingtiste, également. Il expose cette année le *Guérisseur des Fièvres*, œuvre où le surnaturel est mêlé à la simplesse et à la naïveté d'une scène paysanne. Le guérisseur de fièvre ? un simple empirique de village sans doute. Pourtant, quelle étonnante confiance il impose, et combien cet homme a l'air de se sentir une force d'en haut ! L'enfant qu'il guérira ? droit, livide, attend. Un paysage malade et comme empoisonné de malaria s'étend autour.

Depuis huit jours, dans la salle dernière du Salon, sont rangés sur chevalet les six dessins qu'Odilon Redon a consacrés à l'illustration du *Juré*, un prochain monodrame judiciaire écrit par Edmond Picard.

Une scène de lutte entre un halluciné et sa vision y est merveilleusement rendue. Tout le macabre de convention en est banni. L'effrayant règne.

Les *Vingt* ont invité, cette année, à prendre part à leur exposition, plusieurs artistes étrangers : le Norvégien Thaulow, peintre lourd et maçon, les Hollandais Zilken, Van der Marel, les deux Maris, l'Anglais Siekers, un élève de Whistler. Aucun n'attire.

Ils ont également invité quelques Belges, dont est : Henri de Braekeleer, artiste férocement provincial, mais superbe. Il a traduit toutes les mélancolies, toutes les heures grises, tous les ennuis, tous les dimanches mornes de son pays. Que de lamentables sons de cloches, que de bourdons de paroisse on entend ci et là dans son œuvre ! *L'Homme à la Chaise*, une de ses toiles exposées, résume merveilleusement le peintre lui-même, et l'on se le figurerait ainsi, triste, songeur, infiniment ennuyé et inactif devant la vie, dans une grande salle archéologique et vide où jadis des fêtes étincelaient, si on ne le savait jovial, aimant le rire, flamand de race. A moins qu'au fond de lui il ne cache les mélancolies d'une nature du Nord, et c'est ce que je crois.

Les Français invités ? Seurat, Pissarro, Morisot, Lebourg, Raffaelli, Renan, Rodin, Marie Cazin. Artistes connus.

Revue indépendante, mars 1887.

II

L'HISTOIRE DE L'ART

Verhaeren, en 1890 *et en* 1891, *professa, au Palais des Académies, un cours d'histoire de l'art (encore inédit et incomplètement rédigé) devant un petit public féminin* (1). *Voici la leçon d'ouverture :*

Je me propose de consacrer cette heure au titre même de mon cours : *L'Histoire de l'Art.*

Le mot *Histoire* me laisse assez en repos; mais le mot *Art* m'effraye.

Il est ainsi des mots monosyllabiques qui n'ont l'air de rien, tout petits et menus — et qui sont gros pourtant de plusieurs bibliothèques.

Art! Mer! Dieu! Ciel! Beau! : on dirait que le cri initial que les premiers hommes ont poussé pour les exprimer la première fois persiste encore dans notre parole actuelle. Ils sont effrayants de discussion, quoique minuscules.

Mer : dans ce son plein, toute l'étendue est figurée. C'est un mot ouvert comme une vague et béant.

Art, par son retroussis des deux consonnes finales, et par le son bref, a je ne sais quoi d'arrogant et d'interrogatif. Et, en effet, il *attire, hostilement.* Il provoque, presque.

(1) Voici la liste des dix cours qui furent donnés en 1890-1891 : 1° *L'Histoire de l'art ;* 2° *Pyramides ;* 3° *Temples ;* 4° *Thèbes (tombeaux) ;* 5° *Sculpture thébaine ;* 6° *Décadence ;* 9° *Temples ;* 10° *Sculpture.* Il y a en outre dans les manuscrits de Verhaeren beaucoup de notes et de pages complètement rédigées sur l'histoire de l'art.

Ce qu'on a écrit sur l'art ne se nombre plus. Heureusement ceux qui s'en sont le moins souciés ont été les artistes ; sinon ils auraient perdu leur vie à se demander ce qu'était ce qu'ils faisaient.

Le mot *Art* est donc de ceux qui m'inquiètent. Aussi ne veux-je l'inscrire en tête de ce cours qu'en lui donnant une signification limitée, à déterminer.

Les philosophes se sont surtout occupés de questions d'art, et certes, pour essayer de vous donner des notions qualifiées approfondies, devrais-je commenter et expliquer toute une série d'œuvres philosophiques.

Mais je crains d'abuser de votre attention. Au reste, ces œuvres ne se déchiffrent qu'à l'aide de toute une série de termes spéciaux, de mots dont le sens vulgaire a cédé la place à un sens convenu et déterminé, de vocables trop larges et trop vagues qui flottent sur l'idée et ne la serrent pas. Je crains fort qu'en développant ici certaines théories métaphysiques sur le beau, je n'aboutisse qu'à brouiller en vous l'idée simple et toute sincère que vous avez du beau. Devant un objet beau, vous vous sentez émus, devant une œuvre belle vos consciences affirment qu'elle est belle. Cela doit suffire. La vraie règle à laquelle, après tant de voyages en terre esthétique, on est revenu, est celle-ci : Le beau se sent, quelquefois s'explique, mais il ne se définit point. Je ne vous parlerai que d'une seule théorie sur le beau : celle de M. Victor Cousin ; elle n'est guère compliquée et elle vous servira d'*échantillon d'erreur*. La voici, très brièvement : M. Cousin procède de Platon et il suit son maître quand celui-ci établit, avant de définir le beau, ce que le beau n'est pas. Dans l'*Hippias*, Platon détermine de façon assez complète ce qui, à tort, se confond avec le beau et, par conséquent, avec l'art.

Le beau, et par conséquent l'art, ne se confond pas avec l'*utile*. Car il est des objets utiles qui ne sont guère beaux : une gouttière, un paletot-sac.

Pourtant, il ne faut point, parce que le beau n'est pas l'utile, conclure qu'un objet utile ne peut pas être beau. A moins de n'admettre le beau que comme conception de l'esprit et comme n'ayant aucune réalité dans les objets.

Il ne faut pas non plus déduire que le beau est l'inutile. Certes

l'inutilité accompagne souvent le beau dans ses manifestations, mais n'en est pas une condition.

Les partisans de l'utilité du beau, après avoir été réfutés, se sont retrouvés dans l'idée de *convenance*. Soutenant que le beau est ce qui convient et qu'en décomposant les éléments d'une chose belle on trouve qu'ils se conviendraient les uns aux autres, soit pour s'ajuster, soit pour se mettre en lumière par opposition, on a conclu que le beau est ce qui convient.

Certes, le beau convient, certes les éléments du beau se conviennent, mais conclure de là que tout ce qui convient est beau et que le convenable est un des caractères du beau, non.

Un geste de saluer une dame est très convenable, il peut être parfaitement laid.

D'aucuns ont confondu l'idée du beau avec l'idée du luxe. Certains pensent qu'une chose en or est belle parce que en or. Ils croient leur maison belle parce que richement meublée. La matière dont une chose est faite, le prix qu'on la paye sont tout à fait indépendants de l'idée du beau.

Seulement, il se fait qu'en pratique le luxe se trouve souvent uni au beau. Les plus belles statues égyptiennes — qui toutes ont péri ou ont été volées — avaient, d'après Hérodote, la tête en or et les bras en matière très précieuse. Les coupes de Cellini sont en onyx et en filigranes d'or.

Mais de ce que la richesse et le luxe accompagnent généralement l'œuvre d'art, il ne faut pas conclure qu'ils le constituent et qu'ils en sont un caractère distinctif.

Reste *l'agréable*. — De ce que le beau et surtout un certain beau plaît aux sens, on a conclu que le beau c'était l'agréable. Mais alors, tout ce qui est agréable doit être beau. Or, comment se figurer une bonne odeur, un bon goût sous son caractère esthétique? L'agréable peut donc et est, en plusieurs cas, indépendant de l'idée du beau. Toutefois est-il que le beau passe par les sens avant d'arriver dans l'esprit, comme toute connaissance.

Après avoir constaté que le beau n'existait ni dans l'utile, ni dans le convenable, ni dans le luxe, ni dans l'agréable, les théoriciens ont établi le beau sur la raison. Puisque le terrain pour bâtir la maison du beau était sablonneux partout ailleurs,

ils ont eu recours à ces fondations appuyées sur le roc des axiomes et des principes soi-disant indestructibles.

La tendance de la raison à voir les choses sous leurs aspects de causalités et d'effets a fait définir le beau : *L'unité dans la variété.*

Mais l'unité dans la variété, c'est-à-dire la cause produisant plusieurs effets, est une *loi* et non pas une *définition*. De ce qu'on peut saisir une certaine logique dans telle œuvre d'art, de ce qu'on peut remonter de la variété (effet) à l'unité (cause), on ne doit pas nécessairement conclure que le beau, c'est précisément cette marche ou plutôt cette méthode. L'unité dans la variété, l'homogène dans l'hétérogène, la loi de différenciation, tout cela au fond est la même loi de développement à laquelle l'œuvre d'art peut et doit obéir comme tout le reste, mais qui ne nous renseigne pas sur la nature du beau, sur ce qu'il est.

Si l'on veut réfléchir, on constatera qu'il en est du beau comme de la force. Celle-ci, on la voit disséminée dans les choses, on en peut étudier les lois de progrès, on en peut calculer la marche et les fatalités, mais on ne peut la connaître en elle-même.

Au surplus, cette définition : l'unité dans la variété, a d'autres inconvénients. Fût-elle vraie, elle ne se rapporterait qu'aux œuvres symétriques et classiques. On retrouve l'unité et la variété dans une fresque de Raphaël, dans un temple grec, dans un tableau d'Ingres ; par exemple : *l'Apothéose d'Homère.*

Mais à quoi cette définition aboutit-elle dès qu'on l'applique soit à l'art japonais où tout est asymétrique, où l'unité manque dans la mise en page et dans la prodigieuse confusion des détails indépendants, traités pour eux-mêmes, par fantaisie, et ne concourant nullement à une vision d'ensemble quelconque ? Comment l'appliquer à certains drames de Shakespeare, à Hamlet, par exemple, où deux actions : l'amour d'Ophélie et d'Hamlet et la vengeance du meurtre d'Horwendell se disputent le rang de cause et d'unité ?

Comment juger d'après l'axiome de l'unité dans la variété certaines œuvres comme la *Joconde* où l'équivoque plane sur l'ensemble ? Non seulement vous ne pouvez conclure à l'unité de sentiments, mais vous ne savez même pas au juste quel sentiment ce visage exprime.

On voit donc combien la définition de l'unité dans la variété est fragile et incomplète.

Au fond, ce n'est pas une définition, c'est une méthode suivie par certains théoriciens pour ne pas devoir se taire sur le beau, voilà tout.

Je n'examinerai aucune autre théorie métaphysique, j'ai hâte d'en venir à des constatations de faits. Ne pas viser à définir le beau en lui-même, ne pas l'abstraire des objets, le suivre aux différentes époques de l'humanité, dans l'humanité enfantine, adolescente, mûre et vieille, paraît le moyen le plus sûr de nous renseigner sur le beau. Vous savez les recherches nombreuses faites depuis des années dans les pays à cavernes préhistoriques où les premiers hommes ont vécu.

Quand on étudie le beau chez les Troglodytes et les peuplades préhistoriques, on ne découvre que des manifestations rares, mais suffisantes, pour conclure qu'ils avaient l'idée du beau. Ils se peignaient le visage, leurs objets de parure étaient nombreux, on a trouvé dans leurs grottes des plaques de grès portant des ébauches de dessins, des bois de rennes sculptés. Les hommes du Périgord ont produit de véritables artistes, comme l'attestent ces manches de poignards en ivoire représentant des rennes accroupis, les jambes repliées, la tête allongée et les bois couchés le long du corps.

D'un autre côté, quand on examine non plus les peuples primitifs, mais les sauvages qui sont restés depuis combien de siècles stationnaires, on remarque de même le sens artistique éveillé en eux. Les Fidgiens sont des cannibales. Tous les mots qui dans leur langue désignent le cadavre emportent une idée de comestibilité. Cependant ils tressent leurs cheveux avec beaucoup d'art, ils ont des poteries curieuses.

Les Australiens du Sud ne savent pas compter tous leurs doigts. Cook affirme que leur système de numération ne va que jusqu'à quatre — ils n'ont ni religion, ni idée de la prière. Et pourtant, ils se tatouent bellement et pour cela souffrent pendant des jours et des jours d'atroces maux physiques.

Ils ont des ornements de plumes et même leur unique commerce se fait pour se procurer ces ornements.

Si l'on examine le sens du beau chez l'enfant, on y retrouve

en résumé un reflet de ces idées préhistoriques et rudimentaires du beau. L'enfant est séduit par l'éclat des objets, par leurs couleurs voyantes, et si plus tard il applique ces données qu'il a dans sa tête à la pratique, c'est exclusivement à ses propres vêtements et ornements qu'il attache d'abord de l'importance.

L'enfant, sitôt que son attention se dirige vers ce qu'il croit beau, veut se l'approprier comme décoration. La doctrine qui considère l'art en sa marche évolutive le suit au long des civilisations et lui applique les règles de l'hérédité et de l'ethnologie et du milieu. Ainsi explique-t-on les arts de la Grèce, de l'Égypte et de l'Assyrie — et aussi les complexes arts modernes. Et l'art semble en ce système désigner l'épanouissement de l'adaptation de l'homme à son milieu.

La doctrine positive ne conclut pas à une définition essentielle de l'art, elle ne dit pas ce que l'art est en lui-même, elle l'examine, l'explique et lui applique la loi générale du développement d'une force.

De ces heurts de doctrines, concluons que celle-là est la plus sûre qui s'engage le moins en avant; or, c'est la dernière. Et pour mettre fin à cet examen trop long et passer à l'autre mot *histoire*, arrêtons-nous à cet axiome légèrement modifié de Royer-Collard, déjà cité plus haut : *Le beau se sent toujours, s'explique quelquefois, mais ne se définit point.*

Au reste, ne suffit-il pas d'analyser une impression ou une idée que l'on cueille en une belle chose, pour que cette idée immédiatement se refroidisse? Aussi, en pratique, les artistes trop raisonneurs sur la beauté la mettent rarement en leurs œuvres, et ceux qui veulent trop prouver le beau finissent par ne plus en être touchés.

Pour les motifs que je viens de vous exposer, je voudrais que vous considériez par conséquent ce titre : *Histoire de l'Art*, non pas comme une histoire de l'art en lui-même, non pas comme une histoire de preuves apportées pour vous faire juger la beauté de tel ou tel chef-d'œuvre, mais plutôt comme l'histoire de l'art liée à celle des civilisations de certaines villes qui, tour à tour, ont dominé le monde. Chez elles, l'art a fleuri surtout comme une plante originale, indigène, magnifique. Toutes ces

villes ont eu leur période de grandeur suprême et conquérante, pendant laquelle leur art s'est répandu au dehors et parfois s'y est acclimaté. L'essor a été magnifique au point que presque toutes ont cru atteindre l'art absolu et ont dû se dire que jamais, elles tombées, l'art ne se lèverait de leurs ruines. L'histoire du développement de l'art serait facile à faire, s'il nous était donné de suivre un même peuple depuis son enfance lacustre jusqu'en son épanouissement en une de ces villes dont le nom est debout après 6.000 ans. On verrait ce peuple sortir peu à peu de son art à tailler ses armes de pierre, pour passer à une période où il ornementerait des grès et des poteries, puis le bronze solliciterait son sens artiste, puis le costume, puis l'habitation indépendante de la caverne, etc. Lentement il s'élèverait de degrés en degrés jusqu'aux civilisations historiques rudimentaires et peu à peu jusqu'au développement complet.

Malheureusement aucun peuple n'a une histoire aussi complète, et même toutes les périodes historiques et anté-historiques des différents peuples juxtaposées ne formerait pas un ensemble *un*, grâce à ces soudures.

Un vide large sépare les âges préhistoriques des commencements de l'âge historique. La ville qui ouvre l'âge de l'art historique : c'est Memphis (4.000 ans avant J.-C.) celle qui clôt l'âge préhistorique, c'est la cité lacustre.

Pas moyen de jeter un pont qui rejoigne ces deux points si éloignés. Avant l'art memphiste, on est en pleines ténèbres. Et la surprise est grande de voir surgir au bord du Nil, tout à coup, un art presque parfait, qui indique une incubation séculaire qui étonne par sa perfection soudaine et qui vient Dieu sait d'où.

Le premier art historique connu est donc le plus étonnant et le plus mystérieux des arts, quant à son origine. *Le Scribe assis* qu'on peut admirer au Louvre, le Cheik du musée de Boulaq, peuvent rivaliser de vie avec les œuvres contemporaines. Et ils datent de 6.000 ans.

La confusion, ou plutôt l'impossibilité d'un classement définitif apparaît donc immédiat à celui qui voudrait dresser la généalogie des arts qui ont étonné le monde.

L'abstention en ces matières est commandée. On ne peut pas

jusqu'à ce jour dresser l'arbre de famille des écoles ni même des peuples artistes. C'est donc par tronçons et par morceaux que nous allons examiner l'histoire de l'art et tâcher, le plus possible, de les étayer de lois, comme les branches s'attachent en espaliers contre les murs.

Une loi paraît surgir de l'examen attentif du développement de l'art. La voici : au fur et à mesure que l'art évolue, il perd son caractère immobilier du début au profit d'un caractère mobilier. Cette loi embrasse aussi bien l'évolution de l'art historique tout entier que l'évolution de n'importe quel art particulier à une nation ou à une race. Il en est de même en anthropologie. La loi d'évolution de l'espèce se vérifie dans chaque individu.

Pour saisir la vérité de cette remarque, comparons deux arts — l'un des origines : l'art égyptien, l'autre des déclins : notre art.

Là-bas, à Memphis et à Thèbes, tout est colossal, monumental, *indéplaçable*. L'architecture est énorme, la sculpture tient au sol par son poids monstrueux, la peinture n'est souvent qu'un bas relief colorié et toujours elle est une fresque. Cet art ne se transporte pas pour presque la même raison qu'on ne transporte pas des montagnes.

Il est à perpétuelle demeure, il est pour toujours bâti dans le pays où il est né, il mourra sur place et jamais l'on n'en exilera que des débris.

Par contre notre art revêt un caractère de mobilité indéniable. Les édifices modernes sont des boîtes en comparaison des pyramides, notre sculpture voyage d'exposition en exposition, notre peinture, devenue tableau, se roule et se déplie, s'accroche et se décroche : on la dirait faite pour le voyage.

L'art, notre art, se dévêt de toute pesanteur, il se multiplie en objets menus, en chefs-d'œuvre qu'on peut porter à la main.

Pour mieux saisir encore cette vérité, imaginez qu'on déménage, ou plutôt qu'on essaye de déménager un temple égyptien ; on ne pourrait en emporter que le Dieu et quelques ornements d'autel et quelques décors de cérémonie. Tout le reste demeurerait sur place : immobilier.

Dans un déménagement de temple moderne, il ne resterait

plus, après quelques jours de travail, que les quatre murs nus. Statues, tableaux, chaires, autels, décorations, tout s'enlèverait et se transporterait le plus aisément du monde. Tout le temple serait vidé en moins de temps qu'il ne faudrait pour emmener ailleurs une seule des quatre statues qui ornaient les pylones du temple de Karnak.

Nous avons dit que cette loi mobilière de l'*Histoire générale de l'Art* se vérifiait également dans chaque nation et chaque race. En effet, dès qu'un art nouveau se lève chez un peuple, c'est toujours par l'architecture, le plus immobilier des arts, qu'il commence.

Puis arrive la statuaire, puis la peinture.

Et toujours la statuaire, avant d'être libre et déplaçable, s'empare des colonnes et des murs qui la fixent pour ainsi dire au sol, et la peinture revit dans la fresque, avant de s'incarner en triptyque ou en tableaux. Un des arts les plus récents : le gothique, en fournit ample preuve.

Cette loi de changement d'immobilier en mobilier se lie d'ailleurs, à la grande loi de différenciation dont Herbert Spencer a si bellement prouvé l'évidence. Si l'on se demande maintenant ce qui a favorisé le développement de cette loi générale de transformation artistique, on ne peut s'empêcher de songer qu'au fur et à mesure que les siècles ont passé, l'art s'est occupé de plus en plus d'être un art proportionnel à l'homme. L'art égyptien était un art pour des dieux et pour des rois, et comme les dieux et les rois revêtaient aux yeux des foules d'alors un caractère d'éternité, elles n'ont pu imaginer édifices assez vastes et assez monolithes, statues en matière assez dure, décors assez de marbre et de granit pour célébrer la durée à travers les siècles de leurs dieux et de leurs rois.

Notre art plus sceptique, ou en tous cas moins enclin à lier l'idée d'une éternité spirituelle à la masse et à l'inébranlabilité d'une image ou d'un édifice votif, s'est contenté de dédier à ses dieux et à ses rois la pensée plutôt que la matérialisation de cette pensée.

Encore faut-il ajouter que, les besoins modernes s'étant multipliés à l'infini, à tel point qu'aujourd'hui on invente des besoins pour les pouvoir satisfaire, l'art s'est fractionné, s'est

minusculisé et s'est ainsi de plus en plus mobilisé, afin de pouvoir voyager avec le désir et la fantaisie dilettante de l'homme. L'art moderne n'est votif et divin que par exception, c'est pour l'homme et presque pour lui seul qu'il se développe, se modifie et grandit.

Un fait qui a son importance dans la métamorphose de l'art immobilier en mobilier, c'est la marche de l'art de l'Est à l'Ouest et du Sud au Nord. Disons que nous considérons cette marche comme un fait et non comme une loi. Les exceptions sont présumées nombreuses.

Comment en effet expliquer la naissance de l'art assyrien et persan, après ceux de Memphis et de Thèbes? Dès son origine, l'art aurait donc suivi un chemin contraire : celui de l'Ouest à l'Est.

Pourtant ce qui est incontestable, nous paraît-il, c'est la montée de l'Art du Sud vers le Nord. Or, c'est cette montée plus que la progression de l'Est à l'Ouest, dont nous avons besoin pour prouver que l'art devait nécessairement acquérir son caractère mobilier.

Aussi longtemps que l'art séjourna dans le Midi, le climat doux et chaud, la joie du dehors, la lumière et la vue de la nature firent que les hommes n'eurent guère souci de leur habitacle. Il était un abri, tout au plus. L'existence se passait en plein air : dans les maisons, la clarté entrait par les portes et le toit; le vent n'était point traité en hôte que l'on chasse, on faisait bon accueil à la nature qui partout entrait, comme chez elle, de plain-pied, en amie.

La civilisation se transportant au Nord, la nature devient hostile, on se barricade contre elle, on chasse le vent, la pluie, l'automne, l'hiver, la nuit hors de chez soi; l'intérieur est aimé comme quelque chose que l'on protège contre l'ennemi, et pour cela on l'orne, on l'aime, on s'y trouve bien. Le nouveau temple, le voilà, et le nouveau dieu y habite : c'est l'homme.

L'art s'empare des murs, des meubles, des étagères, des lampes, des foyers, des feux, des lits, des dressoirs. Mille objets nouveaux s'inventent pour que le dieu, en sa maison, ne manque de rien. On s'ingénie à provoquer des goûts nouveaux, et toute une industrie d'art presque inconnue aux anciens et fatalement mobilière surgit.

Mais ce qui permet surtout que le home se crée, c'est cette chose fort simple : le carreau. Sans lui tout ce qu'on veut chasser : le vent, la pluie, la grêle, l'automne, l'hiver entreraient. Tant que l'art séjournait au Midi, la vitre s'ignorait, parce qu'elle n'était pas nécessaire. C'est par besoin d'adaptation au milieu que l'homme du Nord la crée. Et immédiatement, comme pour se réjouir de sa trouvaille, il en fait l'œuvre d'art la plus triomphante de son logis. A peine a-t-elle eu le temps de lui prouver qu'elle était utile, qu'il l'a faite belle. Tout le soleil a été réquisitionné pour lui fournir des parures de clarté méridienne et des joyaux de soir. Le vitrail et la verrière sont les plus spéciales et les plus glorieuses inventions du Nord.

Dès ce moment, la maison close, intime, celle dont on jouit seul et, par conséquent, celle à l'ornementation de laquelle on attache le plus de prix, devient l'occasion de prouver son goût, de s'ingénier à rendre bellement l'expression de soi-même. Et tous ces motifs, même de pure vanité, favorisent l'art mobilier au détriment de l'art immobilier. On songe vingt fois à modifier l'ameublement de son logis qu'on ne songe pas une fois à modifier le logis lui-même.

Aussi, quoi d'étonnant alors que lentement — tandis que pour les peuples anciens l'architecture, c'est-à-dire l'immobilier, était le premier et, pour ainsi dire, le seul art — pour les modernes, l'art se soit concentré surtout en son expression la plus mobilière : la peinture. Les arts plastiques n'éveillent plus dans l'idée des modernes que deux arts : statuaire et tableaux. L'architecture, on la dirait reléguée en dehors du domaine esthétique, c'est, dirait-on, une affaire de maçon plutôt que d'artiste.

Aussi les progrès de l'architecture sont nuls en ce siècle, si on les compare aux innovations introduites dans la peinture. Tout l'effort artiste est allé vers le tableau et la statue. Les écoles se sont multipliées : romantique, réaliste, impressionniste, tandis que l'architecture n'a pas même pu s'affirmer en un style.

Les seuls progrès ont été réalisés non par des architectes, mais par des ingénieurs ; un nouvel art sortira peut-être de l'emploi de nouveaux matériaux, car c'est en architecture surtout que la matière commande la forme.

Nous examinerons ces trois arts : architecture, statuaire, peinture à travers l'histoire des peuples et des villes, nous arrêtant aux monuments dominateurs; temples et palais chez les antiques; églises et châteaux chez les modernes. Sans nous attarder à dire pourquoi un chef-d'œuvre est chef-d'œuvre, nous verrons ce qu'il est, comment il est fait, de quelles visées d'art il témoigne, et nous tâcherons de l'expliquer comme un résultat et non comme une chose existant par elle-même. Mais ce qui tout d'abord doit nous frapper, c'est que tout l'art ancien, l'art d'Égypte et de Chaldée et de Phénicie, est anonyme.

Le nom d'un artiste n'apparaît au bas d'une œuvre pour la première fois qu'en Grèce, et cela seul indique qu'en Ionie, l'art est devenu humain, de sacré qu'il était. Celui qui travaille pour les Dieux, se fie aux Dieux pour le reconnaître; celui qui travaille pour l'homme met immédiatement sa vanité au-dessus de sa piété, et signe.

On peut comparer la série des villes où l'art s'est manifesté à un système solaire imaginaire. Dans le système solaire réel, le foyer central est toujours le même : c'est le soleil, il éclaire les planètes qui, elles, n'éclairent jamais le soleil.

Si vous supposez que les villes que j'ai appelées radieuses : Memphis, Thèbes, Babylone, Ninive, Sidon, Tyr, Athènes, Rome, Florence, etc... soient chacune une planète et que la lumière du soleil se déplace de l'une à l'autre dans le cours des temps, de telle façon que ce soient elles qui deviennent soleil et éclairent, chacune à son tour, les villes voisines, vous vous ferez, je crois, une idée assez exacte de la marche de l'art.

La première ville qui éclaire les autres est Memphis, la dernière est Paris, dont la lumière semble en ce moment se déplacer d'abord vers Londres, pour gagner ensuite l'Amérique. Ce serait encore la marche de l'art de l'Est à l'Ouest. Quelques-unes de ces villes radieuses ont autour d'elles d'autres villes qu'elles éclairent immédiatement. Ainsi Florence avait autour d'elle Assise, Sienne, Pistoia. Ces villes secondaires pourraient se comparer à des lunes que certaines planètes traînent, comme vous le savez, à leur suite.

Au commencement de ce siècle, le nombre de villes radieuses était beaucoup plus restreint.

Athènes s'inscrivait en tête de la liste, puis venait Rome. C'étaient les deux seules villes antiques, les seules. Aujourd'hui la liste est triplée. Et cela, grâce aux savants archéologues, les Mariette, les Botta, les Layard, les Lepsuis, les Renan, les Oppert, et le dernier, mais non le moins remarquable de tous, M. de Sarzec.

Les hommes tracent pour le passé le chemin que les Stanley et les Livingston essayent de frayer à l'avenir. Véritables explorateurs, hommes de volonté et de génie, c'est à eux qu'on doit le recul de plusieurs siècles dans le passé de l'histoire de l'art. Aussi, grâce à eux, les dates se fixent, les origines se laissent deviner, les règnes et les dynasties se déterminent.

. . . .

III

POÈMES

Voici le poème, extrait de la *Guirlande des Dunes*, auquel fait allusion Verhaeren dans sa conférence sur Pierre Breughel (voir p. 76.)

LA BÉNÉDICTION DE LA MER

Les guirlandes du vent joli
Tournent, gaîment, autour des mâts;
Au long du quai dorment, par tas,
Les avirons clairs et polis.

Et les cloches sonnent autour d'Ostende.

Aux carrefours, aux fenêtres, sous les trottoirs,
Ceux des dunes, des champs, des bourgs, des landes,
Tous sont accourus voir
Saintes et saints de la légende
Passer, et le Bon Dieu, et la Vierge, sa mère,
Gagner la digue, et puis, de là bénir la mer.

Ce sont d'abord les enfants de l'école
Passant sous un envol de banderoles;

Et puis, les chefs et les régents
De l'hôpital et de l'hospice,
Et les nonnes, et les novices;
Et puis saint Pierre et puis saint Jean.
Sur double rang, suivent les confréries
De saint Joseph et de Marie
Et les tireurs à l'arc hissant l'oiseau
Sur un roseau;
Et les bergers et les bergères

Agitant, doucement, des houlettes légères
Et s'avançant comme un jardin mouvant,
Et les pêcheurs tenant des barques minuscules,
Entre leurs bras musclés comme des bras d'hercules;
Et des hommes rugueux au visage de bois;
Et des bambins coiffés d'un clair chapeau chinois;
Et puis, les bedeaux lourds et leurs aides robustes
Qui, maintenant la hampe à la hauteur des bustes,
Poussent d'un large effort, tous ensemble, en avant,
La fougue de drapeaux gonflés d'ombre et de vent.

Au loin, tandis que le pas grave et raide
De ses servantes la précède,
S'avance alors,
Sous un dais lourd, comme un trésor,
Notre-Dame-des-Sept-Douleurs :
Un voile noir lui descend de la tête,
Sa longue robe est violette,
Et les couteaux d'argent qui perforent son cœur
Apparaissent, parmi ses vêtements funèbres,
Comme un soleil martyrisé dans les ténèbres.

Et défilent, après elle, l'essaim
Des Carmes blancs et des roux Capucins,
Et les chantres clamant les hauts versets bibliques,
Les yeux saillants, la bouche oblique.

Puis, tout se tait — et plus rien ne s'entend,
Sinon le tintement
Furtif et net
D'une sonnette :
Un flot d'enfants de chœur passe, vêtu de rouge ;
L'encens torride et bleu
Fume vers le Bon Dieu,
Et le voici, le solennel doyen,
Sous les franges du baldaquin,
Érigeant droit, d'entre ses mains
L'ostensoir d'or qui bouge.

Et la foule qui s'est jetée à deux genoux
Se courbe et se relève, avec de grands remous,
Et suit, dévotement, jusqu'à la grève,
Par les places et les marchés,
Le long cortège empanaché
De sa croyance et de son rêve.

L'autel est là ; la mer en face.
Entre eux, rien que le ciel et que l'espace.
Et le prêtre s'avance et monte, et s'éblouit,
Et propage soudain, avec ses mains tremblantes,
Devant la foule, ardente et violente,
Son geste en croix sur l'infini.

***

Dans Les Héros, *deux poèmes sont consacrés aux grands peintres de Flandre, le premier aux Van Eyck, le second à Rubens :*

LES VAN EYCK

L'or migrateur qui passe où s'exalte la force
Avait choisi jadis, en son vol arrogant,

Pour double colombier glorieux, Bruge et Gand,
Dont les beffrois dressaient, au grand soleil, leurs torses.

Les deux cités dardaient un pouvoir inégal,
Mais un égal orgueil vers l'avenir splendide,
Comme les deux Van Eyck — vastes cerveaux candides —
Dressaient d'un double effort leur art théologal.
Ce dont l'âme rêvait devant les tabernacles,
Ce que la foi montrait de ciel aux yeux humains,
Ils l'ordonnaient, patiemment, avec leurs mains,
Pour que leur œuvre fût comme un calme miracle.

La claire vision des paradis nouveaux,
Ils l'évoquaient en un tranquille paysage;
Ils le peuplaient de beaux et solennels visages
Tournés vers la splendeur et la paix de l'agneau.

Les douces fleurs poussaient dans le tapis de l'herbe;
De petits bois montaient naïfs et recueillis :
C'était la Flandre, avec ses prés et ses taillis
Et son large horizon ceint de clochers superbes.

Au milieu, sur un tertre ornementé, l'autel.
Le Dieu y répandait son sang dans un calice
Et s'entourait des signes noirs de son supplice :
Lance, colonne, croix et l'éponge de fiel.

Et vers ce deuil offert comme un banquet de fête
A la faim de l'extase, à la soif de la foi,
Les martyrs, les héros, les cent vierges, les rois,
Les ermites, les paladins et les prophètes,

Toute l'humanité des temps chrétiens marchait.
Ils arrivaient du fond miraculeux des âges,
Ayant cueilli la palme aux chemins du voyage,
Et sur leurs fronts brillaient les feux de Paraclet.

Et tout en haut, régnaient dans l'or du polyptyque,
Dieu le Père, Marie et Jean le précurseur,
Traçant dévotement, avec calme et douceur,
De lents gestes sacrés, puissants et didactiques.

Et les anges chantaient dans l'air chaste et pieux,
Tandis qu'Ève et qu'Adam, debout chacun dans l'ombre,
Sentaient peser sur eux leur faute ardente et sombre,
Dont le rachat se célébrait devant leurs yeux.

Ainsi la claire et tendre et divine légende,
Avec ses fleurs de sang, d'ardeur et de pitié,
Déroulait son humaine et divine beauté
Parmi les prés, les bois, les ravins et les landes.

Comme un grand livre peint et largement ouvert,
Elle enfermait en ses pages rouges et blondes
Et dans ses textes d'or quatre mille ans du monde :
Tout le rêve de l'homme en proie à l'univers.

L'œuvre dardait dans l'art une clarté suprême,
Comme celle du Dante à Florence, là-bas;
Mais cette fois deux noms flamands brillaient au bas
Du grandiose et pur et merveilleux poème.

Rubens

I

Ton art énorme est tel qu'un débordant jardin
— Feuillages d'or, buissons en sang, taillis de flamme —
D'où surgissent, d'entre les fleurs rouges, tes femmes
Tendant leur corps massif vers les désirs soudains

Et s'exaltant et se mêlant, larges et blondes,
Au cortège des Ægipans et des Sylvains
Et du compact Silène enflé d'ombre et de vin
Dont les pas inégaux battent le sol du monde.

Oh ! leurs bouquets de chair, leurs guirlandes de bras,
Leurs flancs fermes et clairs comme de grands fruits lisses,
Et le pavois bombé des ventres et des cuisses
Et l'or torrentiel des crins sur leurs dos gras !

Que tu peignes les amazones des légendes,
Ou les reines, ou les saintes des paradis,
Toutes ont pris leur part de volupté, jadis,
Dans la balourde et formidable sarabande.

Le rut universel que la terre dardait
Du fond de ses forêts au vent du soir pâmées
A ses tisons rôdeurs les avait allumées
En ses taillis profonds ou ses antres secrets.

Et tes bourreaux et tes martyrs et ton Dieu même
Semblent fleuris de sang, et leurs muscles tordus
Sont des grappes de force à leurs gibets pendus
Sous un ouragan fou de pleurs et de blasphèmes.

Si bien que, grossissant la vie, et l'ameutant
Du grand tumulte clair des couleurs et des lignes,
Tu fais ce que jamais tes émules insignes
N'avaient osé faire ou rêver avant ton temps.

Oh ! le dompteur de joie épaisse, ardente et saine,
Oh ! l'ivrogne géant du colossal festin
Où circulaient les coupes d'or du vieux destin
Serrant en leurs parois toute l'ivresse humaine !

Ta bouche sensuelle et gourmande, d'un trait,
Avec un cri profond les a toutes vidées,
Et les œuvres naissaient du flux montant d'idées
Que ces vins éternels vers ton cerveau jetaient.

II

Tu es celui — le tard venu — parmi les maîtres
Qui, d'une prompte main, mais d'un fervent regard,
D'abord demande à tous une fleur de leur art,
Pour qu'en ton œuvre à toi tout l'art puisse apparaître.

Mais si tu prends, c'est pour donner plus largement :
Aux horizons pleins de roses que tu dévastes,
Lorsque tu t'es conquis enfin, ton geste vaste
Soudain, au lieu de fleurs, allume un firmament.

Les rois aiment ton goût de richesse ordonnée.
Tu l'imposes puissant, replet, fouillé, profond,
Et Versailles le tord encore en ses plafonds
Où sont peintes, lauriers au front, les Destinées.

Il déborde, il perdure excessif et charmant :
Il s'installe, parmi les bois et les terrains,
Et les femmes de joie, élégantes et grasses,
En instruisent Watteau, au bras de leurs amants.

Et te voici parti vers les Londres funèbres,
En des palais obscurs dont a peur le soleil,
Pour y fixer cet art triomphal et vermeil
Comme une vigne d'or sur des murs de ténèbres.

Et quand tu t'en reviens vers ta vieille cité,
Le front déjà marqué par le destin suprême,
Nul ne peut plus douter que tu ne sois toi-même
L'infaillible ouvrier de ton éternité.

III

Alors, la gloire entière est ton bien et ta proie,
Tu la domptes, tu la lèches et tu la mords;
Jamais un tel amour n'a angoissé la mort
Ni tant de violence enfanté de la joie.

Tu rentres comme un roi en ta large maison,
Toute la Flandre est tienne, ainsi que tien le monde;
Tu lui prends pour l'aimer sa fille la plus blonde,
Dont le nom est doré comme un flot de moisson.

Tu ressucites tout : l'Empyrée et l'Abîme;
Et les Anges, pareils à des thyrses d'éclairs;
Et les monstres aigus, rongeant des blocs de fer;
Et tout au loin, là-bas, les Golgothas sublimes;

Et l'Olympe et les Dieux, et la Vierge et les Saints;
L'Idylle ou la bataille atroce et pantelante;
Les eaux, le sol, les monts, les forêts violentes,
Et la force tordue en chaque espoir humain.

Ton grand rêve exalté est comme un incendie
Où tes mains saisiraient des torches pour pinceaux
Et capteraient la vie immense en des réseaux
De feux enveloppants et de flammes brandies.

Que t'importe qu'aux horizons fous et hagards,
Tel autre nom, jadis fameux et clair, s'efface?
Pour toi, c'est à jamais que le temps et l'espace
Retentissent des bonds dont les troua ton art.

Conservateur fougueux de ta force première,
Rien ne te fut ruine, ou chute, ou désaveu;
Toujours tu es resté trop sûrement un Dieu
Pour que la mort, un jour, éteigne ta lumière.

Et tu dors à Saint-Jacque, au bruit des lourds bourdons;
Et sur ta dalle unie ainsi qu'une palette,
Un vitrail, criblé d'or et de soleil, projette
Encor des tons pareils à de rouges brandons.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE VINGT-HUIT JANVIER MIL NEUF CENT VINGT-HUIT, PAR LAINÉ ET TANTET A CHARTRES (E.-ET-L.)

“ Artistes d’hier et d’aujourd’hui ”

BRÉAL (Auguste) : *Velazquez*, avec 8 phototypies et 1 fac-similé.
GAUGUIN (Paul) : *Lettres à Daniel de Monfreid*, avec 8 phototypies.
GEFFROY (Gustave) : *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, avec 16 phototypies (2 volumes).
GRAPPE (Georges) : *La Vie de J.-H. Fragonard*, avec 8 phototypies.
PIÉRARD (Louis) : *La Vie tragique de Vincent Van Gogh*, avec 15 reproductions hors texte.
SALMON (André) : *L'Art vivant*. avec 8 phototypies.
VOLLARD (Ambroise) : *Paul Cézanne*, avec 8 phototypies.
— *Degas*, avec 32 phototypies.
— *Renoir*, avec 8 phototypies.
VUILLERMOZ (Emile) : *Musiques d'aujourd'hui*.
WERTH (Léon) : *Quelques Peintres*, avec 12 phototypies.

“ Peintres et Sculpteurs ”

BAUDELAIRE (Charles) : *Eugène Delacroix*, avec 50 reproductions.
GROS (Gabriel-Joseph) : *Maurice Utrillo*, avec 40 reproductions et 1 portrait.
RAY (Marcel) : *George Grosz*, avec 40 reproductions et 1 portrait.
SALMON (André) : *Henri Rousseau* (dit le Douanier), avec 40 reproductions et 1 portrait.
WERTH (Léon) : *Puvis de Chavannes*, avec 40 reproductions et 1 portrait.

“ Les Artistes nouveaux ”

CARRA (Carlo) : *Fontanesi*.
— *Ranzoni*.
— *Schrimpf*.
CHERICO (Giogio DE) : *Courbet*.
GEORGE (Valdemar) : *Picasso*.
OPPO CIPRIANO (E.) : *Corot*.
RAYNAL (Maurice) : *Braque*.
— *Feder*.
RAYNAL (Maurice): *Zadkine*.
ROCH GREY : *Van Gogh*.
SEVERINI (Gino) : *Manet*.
SOFFICI (Ardengo) : *Spadini*.
TAVOLATO (Italo) : *Grosz*.
— *Jacobi*.
— *Lubbers*.

Chaque volume est illustré de 32 phototypies.

